

Grzegorz Ziółkowski

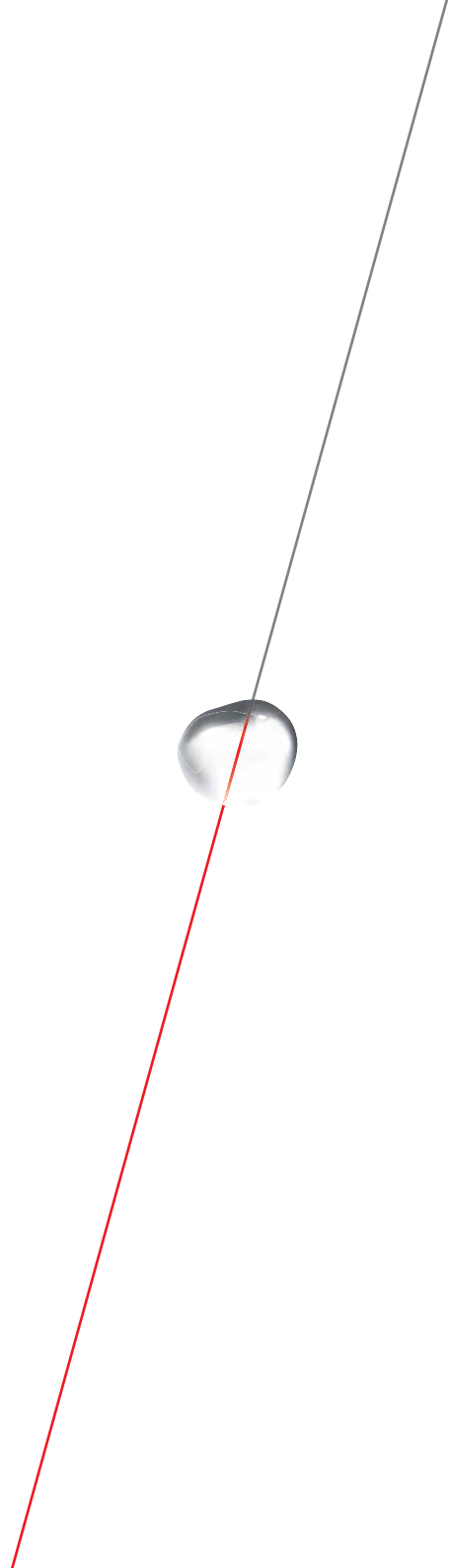
DWUGŁOS • CISZY



PRACOWNIA || ROSA
Rzemiosło | Oraz | Sztuka | Aktorska

Grzegorz Ziółkowski
DWUGŁOS O CISZY

Wrocław 2016





Dla Marty Steiner – pasażerki ciszy

Nigdy nie pozwól, by prowadziła cię nienawiść,
nigdy,
sięgaj gwiazd, zawsze.

Wajdi Mouawad „Pogorzelnisko”
przeł. Grzegorz Ziółkowski

Kiedy ktoś, komu pomogłem,
W kim pokładałem wiele nadziei i oczekiwań
Zrani mnie głęboko i zachowa się niesprawiedliwie,
Obym był w stanie postrzezać go jako swego nauczyciela.

Langri Thangpa „Trening umysłu w siedmiu zwrotkach”
przeł. Grzegorz Kuśnierz

Książka stanowi część poszukiwania teatralnego PRACOWNI || ROSA „Wstuchanie w PULS” (Brzezinka, Wrocław: 1 sierpnia – 1 października 2015, 26 stycznia – 26 lutego 2016), kierowanego przez Grzegorza Ziółkowskiego, konsultowanego przez Paula Allaina i wspieranego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. „Teksty OD SERCA” z tej publikacji ukazują się równolegle w języku polskim i w przekładzie na język angielski jako osobne wydawnictwa.

Z myślą o życiu tej publikacji lub jej części w przestrzeni wirtualnej nie zastosowano kursywy, dlatego słowa z języków obcych ujęte są w pojedyncze cudzysłowy górne, a tytuły w tradycyjny cudzysłów. Wyróżnienia rozstrzelonym drukiem w przytoczeniach zaznaczono wersalikami.

Projekt okładki, opracowanie graficzne, łamanie: Maciej Pachowicz

Koordinacja, korekta: Iwona Gutowska-Ziółkowska

Druga korekta: Monika Blige

Opinia wydawnicza: prof. Janusz Degler

Recenzja wydawnicza: prof. Dobrochna Ratajczakowa

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
www.grotowski-institute.art.pl



Druk i oprawa: Argonex

© Copyright by Grzegorz Ziółkowski

© Copyright for selected photographs by Maciej Zakrzewski

© Copyright for this edition by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016

Kontakt

grzeg@amu.edu.pl || www.grzeg.home.amu.edu.pl

www.grzeg-rosa.home.amu.edu.pl || www.grzeg-atis.home.amu.edu.pl

Publikacja bezpłatna

Nakład: 100 egzemplarzy numerowanych

Egzemplarz nr



Jestem nic

To nic

Jestem wszystko

To wszystko

Podziękowania autora niech zechcą przyjąć: Iwo, Esti i Kaj, Maria, Maciek, Aga, Paul i Joanna, Wiesiek, Asia, Magda, Marysia, Marta, Paulina, Adam, Agnieszka, Piotrek, Jarek, Won, Frank, Nigar i Shamal, Reza i Sami.

Bardzo dziękuję profesorowi Januszowi Deglerowi za wyrażenie opinii o tym wydawnictwie, a profesor Dobrochnie Ratajczakowej za podjęcie się niewdzięcznego recenzenckiego trudu „ujarzmienia” tego dwugłowca. Za lekturę książki przed jej wydaniem i cenne uwagi dziękuję również mojej żonie – Iwonie Gutowskiej, prof. Paulowi Allainowi i mojemu dawnemu studentowi, Adamowi Domalewskiemu, obecnie doktorantowi w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM. A także współpracownikom z PRACOWNI || ROSA: Marii Bohdziewicz i Maciejowi Zakrzewskiemu.

Podziękowania kieruję także w stronę autorów fotografii: Jakuba Wittchena, Marcina Olivy Soto, Bogusława Biegowskiego, Tomasza Hołoda i Barbary Urbańskiej, w tym szczególnie gorące – do Macieja Zakrzewskiego. Maciejowi Pachowiczowi, autorowi opracowania graficznego tego wydawnictwa, serdecznie dziękuję za nienaganną współpracę i podziwu godną cierpliwość i skrupulatność.

Autor i PRACOWNIA || ROSA dziękują: Jego Magnificencji rektorowi Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – prof. dr. hab. Bronisławowi Marciniakowi, prorektorowi UAM prof. dr. hab. Jackowi Witkosowi, kanclerzowi UAM Stanisławowi Wachowiakowi, profesorom: Dobrochnie Ratajczakowej, Bogumile Kaniewskiej, Elżbiecie Kalembie-Kasprzak i Tomaszowi Pokrzywniakowi, a także Monice Blige i Jarosławowi Fretowi z Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.



Karykatura autorstwa jednego ze słuchaczy wykładu, jaki wygłosiłem w Wilnie na temat „Gardzienic”

Na sercu

Mak liter

10

Spektakle

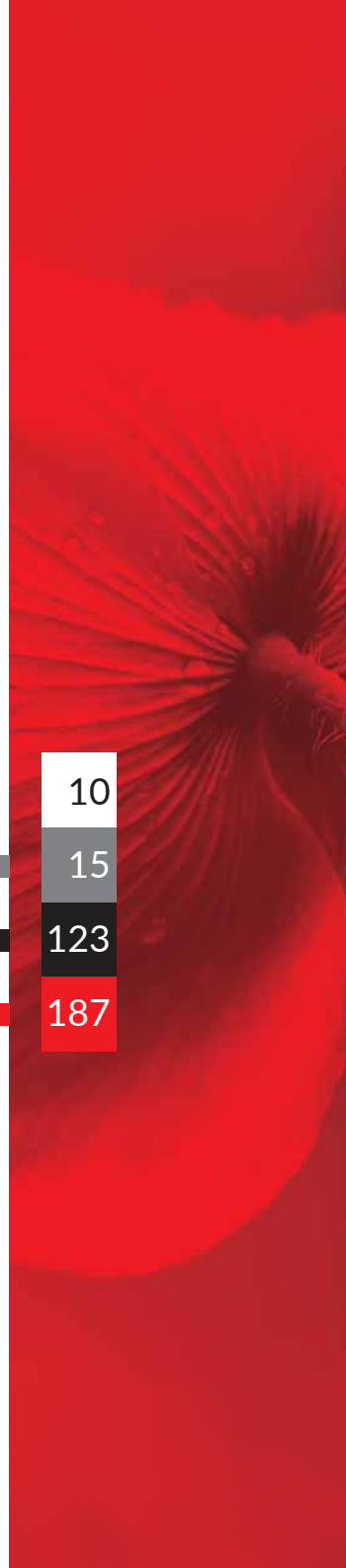
15

Aktorstwo

123

Pracownia

187



Mak liter

Laozi „Księga dao i de”
przet. Anna Iwona Wójcik

Peter Brook „The Shifting Point”

Szczere słowa nie są piękne.
Piękne słowa nie są szczerze*.

Hold on tightly
Let go lightly*

Publikacja ta pełnić może funkcję teatralnego programu, zawiera bowiem zapis słów wypowiedzianych w dwóch spektaklach PRACOWNI || ROSA: „TAZM Milczenie światła” (2012) i „SERCE Cisza wieloboku” (2015), składających się na teatralny „Dwugłos O CISZY”, a także dwadzieścia sześć cytatów – fragmentów podkreślonych ołówkiem i/lub zaznaczonych flamastrem w książkach ludzi mądrych, które tworzą myślowe zaplecze tych przedstawień.

Pomiędzy tekstami przedstawień „TAZM” i „SERCE” znalazło się miejsce na garść refleksji nie-tylko-o-teatrze, zawartych w „Tekstach OD SERCA”, które stanowią intelektualne tło uprawianej w PRACOWNI pracy, a jednocześnie swoiste jej przedłużenie. Myśli te – zwarte w swoistych tekstach „po nic” – wyłaniają się jakby spod podłogi, „z podziemia” i konkretyzują w oczekiwaniu na praktykę, w jej toku i w jej następstwie. Ich celem jest wyjaśnienie członkom PRACOWNI, jej współpracownikom i stażystom oraz uczestnikom prowadzonych przez PRACOWNIĘ zajęć mojego podejścia do pracy i do teatru. Świadomie okrucy te publikowane są tu bez przypisów, choć możliwe, iż ich obecność uprzyjemniłaby niektórym czytelnikom lekturę. Możliwe też, że innych by od niej odwiodła...

Dalej zamieszczona została sekcja poświęcona aktorstwu, przed wszystkim w aspekcie szkolenia, treningu. I to dlatego otwiera ją tekst hasła encyklopedycznego. Potem zapoznać można się z fragmentem wykładu habilitacyjnego „Nurt pracy laboratoryjnej w teatrze dwudziestego wieku”, którego nie

wyłosiłem na swoim kolokwium w czerwcu 2009 r., gdyż członkowie Rady Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM woleli wysłuchać wówczas wystąpienia poświęconego sekretom sztuki aktorskiej, czyli antropologii teatru Eugenia Barby, którego Odin Teatret obchodził w tym samym czasie we Wrocławiu czterdziestopięciolecie istnienia. Umieściłem w tym miejscu książki tych kilka uwag dotyczących bliskiej sobie tradycji dlatego, że to właśnie problematyka aktorstwa była solą poszukiwań prowadzonych w dwudziestowiecznych studiach i laboratoriach teatralnych. Siłą rzeczy państwowe szkoły i akademie teatralne są ostoją tradycji i kształcą wykonawców z myślą o istniejącym modelu teatralnym, innowacji tymczasem szuka się raczej na obrzeżach głównego nurtu szkolenia – w ramach warsztatów, pracowni, atelier, studiów, których nie wolno marginalizować ani lekceważyć, bo to z nich płyną jedne z najbardziej ożywczych impulsów dla myślenia o aktorstwie i dla aktorskiej praktyki. To w nich kształci się i kształcą się aktorzy dla teatrów, których – według formuły Jacques’a Lecoqa – najczęściej jeszcze nie ma, a które dopiero, być może, powstaną. Dalej kreślę kilka myśli o tych, którzy w swych warsztatach podejmowali problem przekazu doświadczeń i rozumienia w kontekście formowania aktorów. Kontakt z ich myślami i praktyką, a także – często – z nimi osobiście (swoiste „Terminowanie”) stanowił i stanowi ważny aspekt mojego zawodowego curriculum.

Następne dwie odłony tego rozdziału, „ZA, przez G, do samego Z” i „Aktorzy są jak domy”, to autorskie zestawy wypisów, przygotowane z myślą o prakty-

kach. Pierwszy przyczyni się, być może, do zwrócenia uwagi na antropologiczne konteksty aktorstwa, drugi – do pogłębienia problematyki aktorskiej, albowiem obejmuje refleksje wybitnych dwudziestowiecznych twórców teatralnych i wykonawców na temat różnych aspektów aktorskiego 'métier'. Fragmenty te czytane były w PRACOWNI || ROSA w toku poszukiwań i prób przedstawienia „SERCE”. Praktycy odnajdą tu również wskazówki bibliograficzne – przydane, można żywić nadzieję, w prowadzonych przez nich dalej na własną rękę studiach. W tej sekcji swoje miejsce znalazły również: opinia, jaką sformułowałem na temat polskiego wydania podręcznika gry aktorskiej autorstwa Daria Fo (który to podręcznik niestety jak do tej pory nie ukazał się w naszym kraju) oraz dwa wspomnienia o aktorach.

O pierwszym z nich, Jacku Woszczerowiczu, dowiedziałem się z portretu nakreślonego ręką Eugenia Barby, a wizerunek ten dopełnił się dla mnie za sprawą spostrzeżeń Andrzeja Seweryna, który z Woszczerowiczem pracował jako początkujący aktor m.in. nad słuchowiskiem radiowym „Studium o «Hamlecie»” Stanisława Wyspiańskiego w kwietniu 1970 r., a potem przeciwstawił się głośnie interpretacji roli Ryszarda III Szekspira, jaką dał Woszczerowicz w swym o dekadę wcześniejszym spektaklu. Seweryn wystąpił w telewizyjnej realizacji Szekspirowskiej tragedii w reżyserii Feliksa Falka w 1989 r., czyli tuż po swej współpracy z Peterem Brookiem nad „Mahabharatą”, i jego Ryszard nie był monstrem, Ryszardem-potworem jak u Woszczerowicza, ale brawurowo zagranym, inteligentnym i mężnym Ryszardem, który został skrzywdzony przez los.

Spektakle drugiego wykonawcy, którego tu przywołuję – Tadeusza Łomnickiego – miałem szczęście zobaczyć, gdy byłem na początku studiów w warszawskiej szkole teatralnej na wydziale wiedzy o teatrze, niedługo przed wyruszeniem Króla (Leara) polskiego aktorstwa na ostatnie wygnanie... Były wśród nich: „Ostatnia taśma Krappa” Samuela Becketta, „Ja, Feuerbach” Tankreda Dorsta (współpraca Ursula Ehler), „Komediant” Thomasa Bernharda, „Lekcja

polskiego” Anny Bojarskiej i „Kartoteka” Tadeusza Różewicza. Ten ostatni spektakl wyreżyserowany został w lutym 1989 r. przez czterech studentów warszawskiej PWST, Zbigniewa Brzozę, Macieja Cirina, Jarosława Kiliana i Szczepana Szczykno. Łomnicki był wtedy ich profesorem, pozwalającym prowadzić się w kolejnych częściach przedstawienia swoim uczniom. Chcąc rzucić na papier kilka kresek do tego portretu, poprosiłem Piotra Kruszczyńskiego, dyrektora Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, o udostępnienie rejestracji filmowych z prób „Króla Leara”, jakich w 1992 r. dokonywała w budynku przy ul. Dąbrowskiego Telewizja Polska. Dzięki uprzejmości Piotra i pośrednictwu Agaty Drwięgi i Marka Grześkowiaka, którym składam tutaj gorące podziękowania, mogłem po latach spotkać się raz jeszcze z tym jednym z najwybitniejszych aktorów swoich czasów. Szkoda, że tylko na ekranie...

Nie byłoby tych rozważań, tych słów ani tych przytoczeń, gdyby nie praktyczna praca z bliskimi osobami – wpieryw z Iwoną Gutowską, moją ukochaną żoną, Jarosławem Siejkowskim, Joanną Gontarz, Agnieszką Kaczmarek i Piotrem Rogalińskim z Biura Poszukiwań Teatralnych, zespołu który prowadziłem w latach dziewięćdziesiątych w Poznaniu, a potem z Agnieszką Pietkiewicz, Maciejem Zakrzewskim i Marią Bohdziewicz, współtworzącymi Teatr Rosa i potem PRACOWNIĘ, a także – z uczestnikami Acting Techniques Intensive Seminar ATIS w Poznaniu, Atelier w Brzezince i Wrocławiu oraz innych przedsięwzięć artystycznych, edukacyjnych i warsztatowych, których byłem sprawcą lub współsprawcą. Zaliczyć do tych doświadczeń trzeba również praktyczne zajęcia warsztatowe, jakie od lat prowadzę na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, takie jak „Etydy teatralne” czy – wcześniej – „Rzemiosło aktora” dla studentów wiedzy o teatrze oraz „Acting Craft in Polish Theatre” z uczestnikami programu Erasmus z różnych krajów, a także „Warsztat kulturotechniki” z przyszłymi resocjalizatorami z Wydziału Studiów Edukacyjnych UAM. Zajęcia te nieodmiennie stanowiły okazję, by uczyć się od swoich uczniów i gwoli sprawiedliwości wyznać muszę, że nie zawsze,

niestety, z tej okazji umiałem skorzystać. To właśnie w ramach kursu „Rzemiosło aktora” zrealizowałem m.in. „Wyspę” Johna Kani, Athola Fugarda i Winstona Ntshony z Moniką Blige, dziś zastępczynią dyrektora do spraw programowych Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, w obsadzie. Tym wszystkim tłumaczy się decyzja, by zawrzeć w tym wydawnictwie również podstawowe informacje o PRACOWNI i jej działaniach, a także o tym, jakie doświadczenia poprzedziły jej założenie. Książka ta jest więc także skrótową relacją z przebytej drogi – przede wszystkim w aspekcie intelektualnym, mniej – technicznym, czyli obejmującym ćwiczenia i trening.

Być może ta ostatnia kwestia doczeka się kiedyś odrębnego wydawnictwa. Jeśli się tak stanie, książka ta będzie nosiła tytuł „Linie przenikające”, a otworzy ją rozdział poświęcony aktorskiej pneumatyce, czyli oddechowi, z takimi oto mottami zaczerpniętymi z publikacji Juliusza Osterwy „Przez teatr – poza teatr”, starannie zredagowanej przez Ireneusza Guszpita: „Oddech jest właśnie automatycznym czyszczeniem i zamiataniem wnętrza, w którym duch zakładać lubi plantacje inwencji” (Kraków 2004, s. 80) i z „Atletyki uczuciowej” Antonina Artauda w kongenialnym przekładzie Jana Błońskiego: „Jest pewne, że każdej namiętności, każdemu poruszeniu ducha, każdemu drgnieniu uczuciowości ludzkiej odpowiada właściwy i określony oddech” i dalej: „[...] aktor, ostrząc dokładność oddechów, draży zarazem własną osobowość” (Warszawa 1966, s. 144, 146). W niniejszej publikacji zagadnienie ćwiczeń zostało ledwie zasygnalizowane – w sekcji „Warsztat. Nieupoważnionym wstęp...” oraz w informacjach o programie Acting Techniques Intensive Seminar ATIS. W „warsztatowym” rozdziale, poprzedzającym finalną „relację z podróży”, znalazły się opisy dwóch spośród wielu ćwiczeń uprawianych w PRACOWNI w różnych okresach – ćwiczeń stanowiących filary treningu, który odcisnął swoje piętno na spektaklach. Pierwsze z nich, „Przeptyw”, wykonywane indywidualnie, w parach lub w grupie, kładzie nacisk na organiczność, zwierzęcość działania. Drugie – „Geometria spotkań” – to ćwiczenie partnerskie lub zespołowe, a akcent położony w nim został na

rozbudzanie świadomości przestrzennej i kierunków określających działanie. Ćwiczenia te i stojące za nimi jakości kontrastują ze sobą i uzupełniają się. Ich krótkie opisy poprzedzone zostały cytatem z Huberta Wagnera, wybitnego trenera polskich siatkarki, zawierającym zasady, jakie przyświecać mogą każdemu liderowi prowadzącemu grupową pracę. Ileż tu zbieżności z wymogami współpracy w zespole teatralnym! Po tym przytoczeniu zamieszczam krótkie wspomnienie o moich Nauczycielach, którym chciałbym z serca podziękować.

Tak, ta publikacja jest hybrydyczna, niczym ‘silva rerum’ czy Strindbergowski „kamieniołom” proponuje „dyskurs nieczysty” (zob. Jan Balbierz „Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki”, Gdańsk 2008, s. 375). Dominuje w niej podwójność, objawiająca się na wielu poziomach, m.in. poprzez spotkanie praktyki z namysłem, sztuki z rzemiosłem, Wschodu z Zachodem, ludzkiego z pozaludzkiem, tego, co osobiste, intymne, z tym, co ujawnione, słów poetyckich i dyskursywnych, własnych i przejętych, cytatów jawnych i kryptocytatów, polszczyzny i języka angielskiego. Nie, nie chodzi tu jednak o binarność, grę kontrastów czy dwubiegunowość, albowiem wierzę, że przeciwieństwa uzupełniają się – ‘contraria sunt complementa’, jak głosi jeden z dwóch emblematów, bliskiego wszystkim teatralnym laborantom, Odin Teatret Eugenia Barby, zaczerpnięty u wybitnego duńskiego fizyka, Nielsa Bohra, którego prace przyczyniły się do zrozumienia budowy atomu. Tego typu dwoistość, która de facto jest lub staje się jednością, odnajdziemy również w innych praktykach-pojęciach, kluczowych dla teatru współczesnego, takich jak: biomechanika, gest psychologiczny czy ciało poetyckie. Odnajdziemy ją również w wizjach Artauda, który w „Atletyce uczuciowej” pisał: „W teatrze poezja i wiedza winny się odtąd utożsamiać” (s. 149). W tej publikacji, tak jak w poszukiwaniach i praktykach PRACOWNI, myślenie i robienie zbliżają się do siebie i przegładają w sobie jak dwie krople rosy na źdźble trawy. I jak rosa, jak teatr – są nietrwałe... Szczególnie gdy opierają się instytucjonalizacji i chcą pozostawać w domenie serca.

Litery – swoiste ziarnka maku – mają tę właściwość, że raz „rozsypane” zyskują niezależność i zaczynają żyć własnym życiem. Często idą na zaturę, ale mogą też przemienić się w ukwiecone pole. Ale mak przywodzi także na myśl usypianie i zaćmienie umysłu, będące efektem narkotykowego upojenia. A przy tym jest środkiem stosowanym, aby prze-

kroczyć uwarunkowania doczesności i umożliwić doznanie innych jej wymiarów. Z tych powodów należy go więc dawkować z rozważą, oszczędnie – sypać litery z umiarem...

Grzegorz Ziółkowski

Luty, marzec 2015



Dwugłos O CISZY	16
TAZM Milczenieświatła	24
Teksty OD SERCA	44
■ O współczuciu	44
■ O teatrze	45
■ O aktorstwie	46
■ O przenikaniu się rzemiosła ze sztuką	47
■ O nie-reżyserowaniu	50
■ O teatrze, który powołuję do życia razem z bliskimi osobami	52
■ O powinnościach	52
■ O „Pogorzelsku”	53
■ O ludzkim wymiarze ciszy	55
■ O dwugłosie	56
Ten którego zwa...	57
SERCE Cisza wieloboku	58
Podkreślone ołówkiem, zaznaczone flamastrem	116

Dwugłos O CISZY

„Dwugłos O CISZY” to próba mierzenia się z paradoksem mówienia o tym, czego się wystawić nie da. I to nie tylko dlatego, że gdy wypowiadam to „najdziwniejsze” słowo „cisza” – niszcze ją, jak to ujęła Wisława Szymborska. Choć o ludzkim i zwierzęcym cierpieniu niejednokrotnie nie sposób mówić, gdyż jest ono zbyt od słów odległe i poraża, nie wolno o nim milczeć. Ale wówczas – no właśnie co: „what is the Word?”, by posłużyć się pytaniem Samuela Becketta.

Na dwugłos składają się dwa bliźniacze, czy może precyzyjniej – prostopadłe przedstawienia PRA-COWNI || ROSA: „TAZM Milczenie światła” oraz „SERCE Cisz wieloboku”, to drugie – skomponowane z dwóch części, zatytułowanych: „Zgliszcza – Suita. Myśląc o zwierzętach ze zbombardowanego zoo” i „Al-Atlal – Ruiny. Pamiętając o historii Meriam Ibrahim...”. Nie są to jednak bliźniaki syjamskie, gdyż mogą być grane osobno i razem – w różnych duetach: „TAZM” i „SERCE” (całość), „TAZM” i „Zgliszcza” bądź „TAZM” i „Ruiny”. „Zgliszcza”, swoiste preludium, stanowią z założenia pomost między „TAZM” a „Ruinami” – drugim uderzeniem „SERCA”.

Spektakle te rozmawiają ze sobą, uzupełniają się i przenikają. „TAZM” zaczyna się solilokwium o ciszy, prośbą o nią, „SERCE” kończy – przerwaniem milczenia.

Pierwsze przedstawienie jest o pionie, jest męskie, grane na głębokość sali; drugie – kobiece, horyzontalne, grane na jej szerokość. Pierwsze jest z Macie-

ja, drugie – z Marii. Pierwsze ufundowane zostało na narracji, prawdziwej opowieści o zniszczonym bezpowrotnie życiu i próbach zachowania i restytucji człowieczeństwa, drugie – na dramacie, przedstawiającym fikcyjną – choć zważywszy na wojenne zawirowania, prawdopodobną – historię krzywdy i nienawiści, której destrukcyjna siła winna zostać w kolejnym pokoleniu przerwana. Ponieważ okazuje się, że jest to możliwe, na koniec „Dwugłosu” pojawia się nieśmiało nuta nadziei, rozbrzmiewająca – delikatnie niczym kołysanka – w innej tonacji.

Potrzebujemy tej nadziei, będąc na zakręcie. Po zmierzchu wielkich narracji, pozostały nam, w niszach, już tylko te małe. Wszędzie rozpanoszyło się przecież widowisko, z przynależnym mu żywiołem dramatyczności. Dramat to tyle co gra, gra-strzelanka, gra w zabijanego. Kto z kim? Kto przeciw komu? Kto komu...? Kto pod kim...?

Jesteśmy na zakręcie. Ocenia się, że pokolenie naszych dzieci, jako pierwsze od wieków, będzie żyło krócej od nas. Jego wydolność fizyczna spada tak dramatycznie, jak dramatycznie rośnie czas spędzany przed wszelkiego typu ekranami, i jak maleje obcowanie z cudzym (wszyscy mówią, nikt nie słucha, wszyscy piszą – np. blogi – nikt nie czyta) słowem, to znaczy przede wszystkim z literaturą, z poezją. I z pieśnią (nie z piosenką). Wszystko wskazuje na to, że kreatywność kolejnych pokoleń (ilu, to trudno przewidzieć) maleć będzie jako konsekwencja postępującej atrofii wyobraźni poetyckiej. Z perspektywy

długiego trwania, to chyba naturalna kolej rzeczy. Po jasnym 'yang' ery rozumu nadchodzi ciemne 'yin' absorpcji i wstuchania w to, co ów rozum ma nam rzeczywiście do zaoferowania. Innymi słowy, po niebywale gwałtownym przyspieszeniu w dziedzinie technicznej, stwarzającym oszałamiające możliwości dostępu do wiedzy i komunikacji, jako ruch w kontrze pojawić się musi moment przyswojenia i krytycznego rozeznania, jak z tych możliwości skorzystać. Oby rozumnie...

Potrzebujemy opowieści, które w naturalnym rytmie przyptywów i odpływów wsączą w nas scenariusze zachowań, wzorce relacji. Dramaty-gry też to robią, ale inaczej – poprzez konflikty, poprzez wybuchy zerwań i pojednań. 'Storytelling', gawęda, bajarstwo to głos babci czy dziadka, który na żywo, wprost do

ucha wnuczki czy wnuka szepce słowa posiadające moc uodparniającą, homeopatyczną. Głos ten przy-cicha, a my – ogłuszeni przez medialny jazgot, często sami go wzmagając – coraz gorzej słyszymy.

Potrzebujemy historii – jak mówi Peter Brook – nie historyjek. Historia więźnia, który przetrwał m.in. dlatego, że w celi nawiedzał go anioł, a może tylko wróbel, czy historia matki, która została zgwałcona przez własnego syna i dała życie – w bólu i przerażeniu – dwójce bliźniaków, a potem w testamencie zapisała im walkę o dorosłość – to opowieści, które niosą w sobie ziarno tragedii. Tragedii odpowiedzi, tragedii bycia w odpowiedzi. Tragedii do rozegrania w teatrze – tej maszynie antropologicznej, która uczy, jak widzieć i słyszeć, jak rozmawiać i rozumieć.

Przedstawienie ukazuje próby odnalezienia we-wnętrznego pionu w sytuacji krańcowej, nieludzkiej, a może – niestety – arcyłudzkiej opresji. Niesie z sobą pytanie o to, co stanowi źródło siły człowieka i sprawia, że może on przetrwać w ekstremalnych warunkach, wyniszczających jego ciało i serce-umysł.

Spektakl oparty został na książce Tahara Ben Jellouna „To oślepiające, nieobecne światło”, będącej literackim przetworzeniem relacji osoby osadzonej w ciemności na osiemnaście lat w TAZMAMARCIE, ciężkim więzieniu w Maroku. „TAZM” i spektakl „SERCE” składają się na „Dwugłos O CISZY”.

Tahar Ben Jelloun
„To oślepiające,
nieobecne światło”,
przeł. Małgorzata Szczurek

„Myślę o studni bez dna, o tunelu, który drążyłem palcami, zębami, z niezmordowaną nadzieją, że dostrzegę – choćby tylko na minutę, nieskończenie długą minutę – promień światła, iskrę, która odcisnie mi się na dnie oka i której moje ciało będzie strzegło niczym tajemnicy. Zamieszkałaby we mnie i żywiła wieczność nocy, tutaj, na dnie grobu, pod wilgotną ziemią o zapachu człowieka odartego z człowieczeństwa, któremu ciosami łopaty rozszarpano skórę, odbierając wzrok, głos i rozum.

Ale po cóż nam rozum tu, gdzie nas pogrzebano [...]”*

Reżyseria, dramaturgia muzyczna, scenografia, światła: Grzegorz Ziółkowski

Tekst: Grzegorz Ziółkowski na podstawie książki Tahara Ben Jellouna „To oślepiające, nieobecne światło”, przeł. Małgorzata Szczurek; fragmenty „Obcego” Alberta Camusa w przekładzie Marii Zenowicz-Brandys. Tekst wypracowany został w dużym stopniu na próbach PRACOWNI || ROSA.

Występują: Maria Bohdziewicz (Tebebt) i Maciej Zakrzewski (Salim)

Inspiracje dramaturgiczne: „Złota liczba” Matili C. Ghyki w przekładzie Ireneusza Kani, „Nisza światła” Al-Ġazālego w przekładzie Joanny Wroneckiej

Inspiracja filmowa: „Głód”, reż. Steve McQueen, 2010

Fragmenty muzyczne: „The Remote Viewer” Coil, „Quasi una fantasia” Henryka Góreckiego w wykonaniu Kronos Quartet



„TAZM” (próba, Sala Teatralna,
Collegium Maius UAM,
26 kwietnia 2014),
fot. Jakub Wittchen

Pierwsze prezentacje „TAZM” poprzedziły dwa „wglądy w pracę” – spotkania „Nisza światła” (27–28 marca 2012) i „Światła niszy” (5–6 czerwca 2012), zorganizowane w Poznaniu. Podczas pierwszego z nich zaprezentowana została etiuda Marii Bohdziewicz „Awaria”, przygotowana pod kierunkiem Grzegorza Ziółkowskiego.

Przedstawienie zaprezentowane zostało po raz pierwszy w Sali Teatralnej im. Wojciecha Bogusławskiego w Collegium Maius UAM w Poznaniu w grudniu 2012 r. Od tej pory odbyło się ponad pięćdziesiąt bezpłatnych pokazów w tym miejscu.

W 2014 r. „TAZM” grany był w Teheranie (Iran) oraz na University of Kent w Canterbury (Anglia),

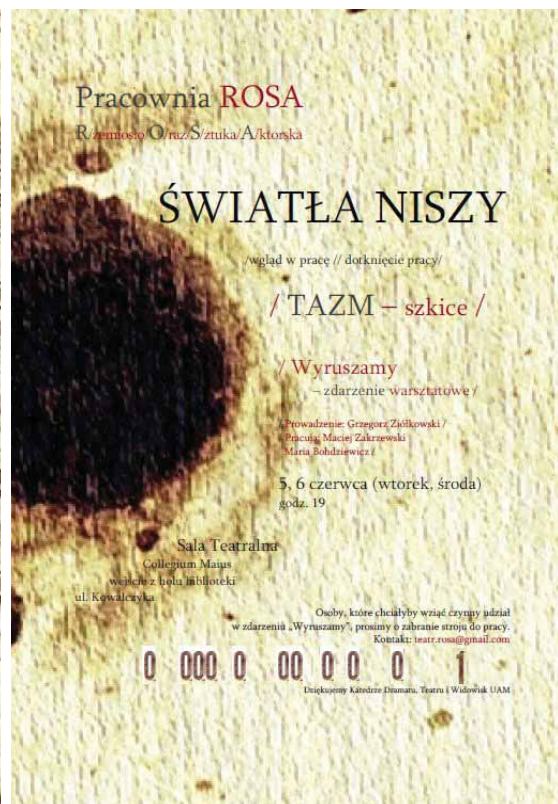
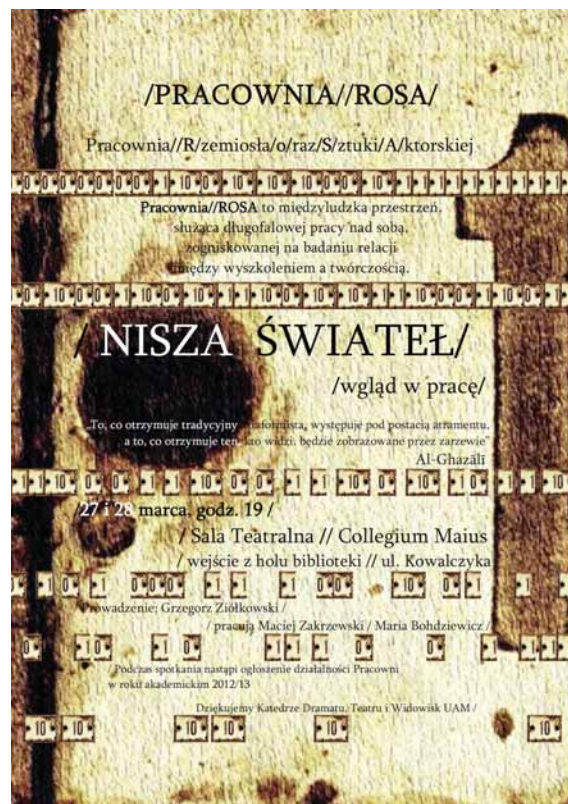
na zaproszenie prof. Paula Allaina, a w styczniu 2015 r. w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Za możliwość pracy w Sali Teatralnej z serca dziękujemy kierownikom Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Dobrochnie Ratajczakowej i Elżbiecie Kalembie-Kasprzak, oraz dziekanom Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Tomaszowi Pokrzywniakowi i Bogumile Kaniewskiej.

Składamy podziękowania Jakobowi Wittchenowi za fotografie, a Maciejowi Włodarczykowi i Guzik-owcom (Piotrowi Maciejewskiemu) za nagrania filmowe.

Wideo [2014]:
www.youtube.com/watch?v=OQZly7Mixzw

Wideo [2012]:
www.youtube.com/watch?v=BUuc9KaloAs



SERCE Cisza wieloboku

Dla F. – Maria Bohdziewicz
Mamie – Grzegorz Ziółkowski

Przedstawienie „SERCE Cisza wieloboku” poświęcone zostało problemowi rozpoznania swej tożsamości i własnych powinności w sytuacji, gdy podważone zostaje człowieczeństwo. Jest gestem współczucia wobec zwierząt i ludzi skrzywdzonych przez wojnę, fanatyzm i ideologię, jak miało to miejsce w przypadku Meriam Ibrahim, skazanej na publiczną chłostę i śmierć przez powieszenie za sprzeniewierzenie się dominującej religii.

Na spektakl na motywach dramatu Wajdi Mouwada „Pogorzelisko” składają się dwie części: „Zgliszcza – Suita. Myśląc o zwierzętach ze zbombardowanego zoo” i „Al-Atlal – Ruiny. Pamiętając o historii Meriam Ibrahim...”. Pierwsza z nich, preludium, dedykowana jest wszystkim zwierzętom, które padły ofiarą ludzkiej głupoty i próżności, i stanowi pomost między spektaklem „TAZM Milczenie światła” a drugą „komorą” „SERCA” – „Al-Atlal – Ruiny”. „TAZM” i „SERCE” składają się na „Dwugłos O CISZY”.



„SERCE” (próba, Sala Teatralna,
Collegium Maius UAM,
20 lutego 2015),
fot. Jakub Wittchen

Reżyseria, dramaturgia muzyczna, scenografia,
światła: Grzegorz Ziółkowski

Tekst: Grzegorz Ziółkowski, na motywach dramatu „Pogorzelisko” Wajdi Mouawada (przeł. Tomasz Swoboda; z uwzględnieniem angielskiego przekładu Lindy Gaboriau), z fragmentem wiersza „Al-Atlas” („Ruiny”) i cytatem z „Pod wulkanem” Malcolma Lowry’ego (przeł. Krystyna Tarnowska), a także fragmentami tekstów piosenek „The Logical Song” zespołu Supertramp (autorzy tekstu: Richard Davies, Roger Hodgson) i „Silence is Sexy” Einstürzende Neubauten. Tekst wypracowany został w dużym stopniu na próbach PRACOWNI || ROSA.

Występują:

- Maria Bohdziewicz – Meriam, Akuszerka, Przewodniczka, Dozorczyńni, Kobieta
- Maria Kapała (współpraca aktorska) – Bliźniaczka, Matka, Babka
- Maciej Zakrzewski – Bliźniak, Ukochany-Ojciec, Nihad
- Grzegorz Ziółkowski – Notariusz

Pomoc techniczna: Marta Pautrzak

W spektaklu śpiewana jest kołysanka grecka „Jesteś kwiatem pośród kwiatów”, której obecność zawdzięczamy Aphrodite Evangelatou. Dziękujemy!

Fragmenty muzyczne:

- „Zgliszca – Suita”: Valgeir Sigurðsson – płyta „Architecture of Loss”: „Guard Down”, „The Crumbling”, „Between Monuments”, „World Without Ground”, „Guardian at the Door”, „Big Reveal”
- „Al-Atlas – Ruiny”: Hildur Guðnadóttir – płyta „Without Sinking”: „Elevation”, „Unveiled”; Supertramp „The Logical Song” (remix); Hanna

Kulenty „A Cradle Song”; Einstürzende Neubauten „Silence Is Sexy”

Inspiracje filmowe: „Wielka cisza”, reż. Philip Gröning, 2005; „Pogorzelisko”, reż. Denis Villeneuve, 2010; „Jin”, reż. Reha Erdem, 2013; „Kamienna cisza”, reż. Krzysztof Kopiczyński, 2007

Inspiracje lekturowe: Bartosz Brożek, Tadeusz Hohol „Umysł matematyczny”; Souad przy współpracy Marie-Thérese Cuny „Spalona żywcem”; Khaled Hosseini „Chłopiec z latawcem” i „And the Mountains Echoed”; Patrycja Cembrzyńska „Wojna ze zwierzętami” („Didaskalia” nr 114) i Monika Żółkoś „Teatr zwierzęcej śmierci” („Didaskalia” nr 119); Tadeusz Różewicz „Matka odchodzi”

Dziękujemy za rozmowy: Iwonce Gutowskiej, Dobrochnie Ratajczakowej, Adamowi Domalewskiemu, Bartoszowi Widawskiemu, Magdalenie Mróz i Justynie Wciórce.

Podziękowania niech zechcą przyjąć uczestnicy seminarium ATIS 2014 SITE OF THE FIRE: Julia Lewandowska, Meysam Ghaseminejad, Paulina Wilczyńska i Yildiz Gülmez.

Zarys spektaklu „SERCE Cisza wieloboku” zaprezentowany został po raz pierwszy w Sali Teatralnej im. Wojciecha Bogusławskiego w Collegium Maius UAM w Poznaniu 20 lutego i ponownie – 24 maja 2015 r., z okazji Dnia Matki. Przedstawienie dopracowane zostało w ramach poszukiwania teatralnego PRACOWNI || ROSA „Wstuchanie w PULS”, realizowanego przy wsparciu Instytutu im. Jerzego Grotowskiego w Brzezince i we Wrocławiu w sierpniu i wrześniu 2015 oraz w styczniu i lutym 2016 r. Serdecznie dziękujemy Monice Bliże i Jarosławowi

Fretowi za zrozumienie i wsparcie. Pracownikom technicznym Instytutu z serca dziękujemy za nieocenioną pomoc: Pawłowi Nowakowi za przygotowane wzorowo wraz z bratem metalowe słupy (!), a Andrzejowi Waladzie – za wykonanie podestu z klapą. Ewelinie Sochackiej i Izabeli Młynarz składamy podziękowania za koordynację przedsięwzięcia, Katarzynie Lemańskiej i Paulinie Popiół za jego promocję, a Barbarze Bergner-Kaczmarek – za piękną oprawę.

Za możliwość pracy w Sali Teatralnej z serca dziękujemy kierownikowi Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Elżbiecie Kalembie-Kasprzak, oraz dziekanowi Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Bogumile Kaniewskiej.

Składamy podziękowania Jakubowi Wittchenowi i Marcinowi Olivie Soto za fotografie.

W sercu „SERCA” zamieszkuje wiersz*:

Puste miejsce
tam, gdzie jesteś.
Nie ma cię. Zupełnie.
W butonierce
szepcem szepcze
cień w odcieniach czerni.
Słysząc oddech
częśćniej bezdech
z samej głębi wnęki.
W pierś wetknięty
obraz święty
obojętnie szczyrzy kły.
Jak to jest,
że taki bliski,
tak odległy
w tej kieszeni się mieścisz?
To twój sekret,
jak powietrze
beziemiennych nocnych ciem.

Śpisz?
Za dużo mówię, wiem.
Niepotrzebnie.
Chciałam ci powiedzieć jedno,
że tam, gdzie teraz mieszkasz
jest na pewno cieplej,
pewnie ciszej,
pachnie chlebem
z deszczem.
Że to serce,
jego resztki
ciągle noszą rozmiar pestki.
I że tęsknię.
Cholernie.

Maria H.
„Zdania do czytania”,
26 września 2014

na podstawie książki
Tahara Ben Jellouna
„To oślepiające,
nieobecne światło”,
przeł. Małgorzata Szczurek
(Wydawnictwo Karakter,
Kraków 2008);
fragmenty „Obcego” Alberta
Camusa w przekładzie
Marii Zenowicz-Brandys.
Tekst wypracowany został
w dużym stopniu na próbach
PRACOWNI || ROSA

Tekst* Grzegorz Ziółkowski

Cisza | Zero | Samobójstwo: FI... FI... FI...-LO-ZOFIA | Deformacja ciała | Padnij-
-powstań | N-O-C | Nienawiść: ciała dygnitarzy | Cela była mała | Kwadratura... |
Dzień litery „P” | Zapaść | Skorpiony | Wygaszanie | TAZMAMART | AstroLABium

TEBEBT – skrawek nieba, wróbel
SALIM – więzień

1. Cisza


TEBEBT
Kiedy przechodzisz ciężką próbę,
najprostsze rzeczy wydają się szczytem marzeń.

Ci... Cisza!
Cisza... otula mnie...
Opada na ramiona jak łagodna dłoń...

Cisza...
Lustro, w którym odbija się dusza.
Cisza – nigdy mi nie ciąży.
Sama staję się ciszą.
Mój oddech. Bicie serca. Wewnętrzna nagość...
Moja tajemnica... TajemNICa!

W-GŁOWY-KULA-TYŁ!!!

Cisza.



Cisza nocna; zupełnie niezbędna.
Cisza, w jakiej powoli odchodzili nasi towarzysze.
Cisza: znak żałoby.
Cisza, w jakiej w zwolnionym tempie krążyła krew.
Cisza-opresja.
Cisza, w której słysząc ruch skorpionów.
Cisza obrazów, które chodziły po głowie tam i z powrotem.
Cisza strażników – zdradzająca znużenie i rutynę.
Cisza cieni – po spalonych wspomnieniach.
Cisza grafitowego nieba – z którego nie docierał do nas żaden znak.
Cisza nieobecności – oślepiającej nieobecności życia.

Jeśli nie usłyszę znowu twoich opowieści, zginę.

Wiem, że nie masz zbyt wiele sił,
że zachrypniesz z powodu zimna,
że w tym tygodniu stracisz kolejny ząb,
ale błagam cię,
wróć do pracy...

Milcz – nie...
Milcz – nie!...
Milcz nie!...
Milczenie... ŚWIATŁA!!

2. Zero

SALIM

0, 0, 0, 0..., 0..., 0...

Ta i następne fotografie
spektaklu „TAZM”
zrobione zostały na próbie
26 kwietnia 2014 r.
w Sali Teatralnej
Collegium Maius UAM
przez Jakuba Wittchena

3. Samobójstwo: FI... FI... FI-LO-ZOFIA

TEBEBT Samobójstwo...
SALIM Nie jest wyjściem.
TEBEBT Próba...
SALIM Jest wyzwaniem.
TEBEBT Piekło...
SALIM Zdolność stawiania oporu.
TEBEBT Opór...
SALIM To obowiązek.
TEBEBT Nadzieja...
SALIM Przeklęta obsesja.
TEBEBT Umysł...
SALIM Jedyna broń.
TEBEBT Trzeba...
SALIM Zachować godność. Twarz. Być człowiekiem, a nie wrakiem...
TEBEBT Szmata...
SALIM Zerem...
TEBEBT O...!
SALIM 1.
TEBEBT O!...
SALIM 1, przecinek...
TEBEBT O!...
SALIM 1, przecinek, 6...
TEBEBT O!!...
SALIM 1, przecinek, 61...
TEBEBT O!!!
SALIM 1, przecinek, 618...
TEBEBT O!!!!
Dłoń, rozstaw dłoni, rozstaw palców, łokieć...
Dłoń, rozstaw dłoni, rozstaw palców, łokieć...
SALIM 1, przecinek, 6180...
TEBEBT (dotacza): ...0339887...

SALIM i TEBEBT
Fi-Fi-Fi... Fi-Fi... FI-LO-ZO-FIA...! Fi-Fi-Fi... FI-LO-ZO-FIA...! FILO-ZOFIA...!!!



4. Deformacja ciała

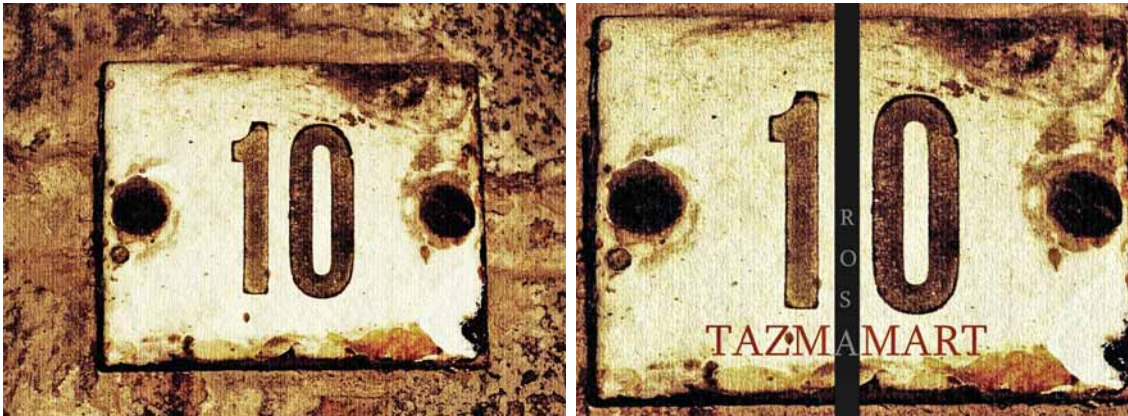
SALIM

1. Słońce... padało na piasek prawie pionowo.
6. I zacząłem iść przed siebie...
1. Słońce... padało na piasek prawie pionowo.
8. Morze dyszało na piasku gwałtownym, tłumionym oddechem fal.
- 0!
3. Słońce było teraz miażdżące. 3
9. Szedłem powoli w kierunku skał.
8. 8
7. Trwała ciągle ta sama czerwona...

SALIM i TEBEBT

Eksplozja!

2. Jego odbłask na morzu był nie do zniesienia.
4. Rozpryskiwało się w kawałeczki na morzu i piasku.
5. Po chwili zawróciłem na plażę.
9. Szedłem powoli w kierunku skał.
10. I czułem, jak głowa nabrzmiwa mi od słońca.
10. I czułem, jak głowa nabrzmiwa mi od słońca.
- 10! 10!!! I czułem... 10!!! Jak głowa... 10!!! ...nabrzmiwa mi od słońca!!!
- 10!!!!... 10!!!!... 10!!!!...



Metalowa tabliczka na wschodniej ścianie, w południowym górnym rogu Sali Teatralnej w Collegium Maius UAM w Poznaniu, fot. Grzegorz Ziółkowski; niezrealizowany – z uwagi na zmianę tytułu przedstawienia – projekt plakatu

5. Padnij-powstań

SALIM

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1-6-1-8-0-3-3-9-8-8-7...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!!...

1-6-1-8-0-3-3-9-8-8-7...

1, 2, 3, 4, 5, 6!!

1-6-1-8-0-3-3-9-8-8-7...



6. N-O-C

SALIM

1 przecinek 6-1

1 przecinek 6-1-8-0-3-3-9-8-8-7...

N-O-... N-O-... N-O-C...

Noc. Będzie moją towarzyszką, światem i cmentarzem.

Noc. Okrycie ze zmrożonego kurzu, dywan z czarnych drzew.

Noc. Królowa cierpienia. Nie zapada tutaj – jest przez cały czas.

Noc – nie jest już nocą, bo nie istnieją tu gwiazdy, księżyc ani niebo.

Noc – studnia bez dna, tunel drążony w nadziei na promień światła.

Noc – z nocy stworzone moje ciało, oddech, bicie serca, dłonie błądzące po ścianach.

Noc – wilgotna, usmolona, brudna, spotniała, śmierdząca moczem.

Noc. Przybywa na siwym koniu...

SALIM i TEBEBT

Noc!!! A z nią sfera wściekłych psów.

Noc!!! Rzuca mi na twarz ciężki płaszcz z mokrego piachu.

Noc!!! Kiedy go dotykam, z palców schodzi mi skóra.

SALIM 10, 10, 10...

TEBEBT Począwszy od nocy 10 lipca 1971 roku nie mam wieku.

7. Nienawiść: ciała dygnitarzy

TEBEBT Nienawiść...

SALIM Pomniejsza. Drąży od środka.

TEBEBT Nienawiść...

SALIM Nieuleczalna choroba.

TEBEBT Nienawiść...

SALIM Niszczycielski popęd.

TEBEBT Nienawiść...

SALIM Jad zatruwający wątrobę i serce.

SALIM Ciała dygnitarzy, dyplomatów, ludzi władzy...

TEBEBT Wszystko wokół wiruje

SALIM ludzie, stoliki, broń, krew

TEBEBT w wodzie basenu,

SALIM poranne gwiazdy,

TEBEBT a przede wszystkim słońce –

SALIM główny prześladowca.

TEBEBT Nie wiem już, czy

SALIM sami oddaliśmy się w ręce gwardii,

TEBEBT czy zostaliśmy zatrzymani i rozbrojeni
SALIM przez oficerów, którzy zmienili front,
TEBEBT gdy wiatr powiał z drugiej strony.
SALIM Byliśmy pionkami, ciałami,
TEBEBT które drżały z zimna w gorączce lata.
SALIM Związano nam ręce na plecach
TEBEBT wrzucono do ciężarówek,
SALIM gdzie leżały stosy
TEBEBT rannych i trupów.

SALIM Głowę miałem zaklinowaną
TEBEBT między ciałami dwóch martwych żołnierzy.
SALIM Było gorąco. Obaj popuścili
TEBEBT kał i mocz.
SALIM Ich krew kapłała mi do oczu.

SALIM
O czym myśli człowiek...
kiedy po twarzy spływa mu cudza krew?

Obudził mnie cios kolby w pieszczel.
Nie oddzielili żywych od martwych.
Jedni jęczeli,
inni uderzali głową w mur,
przeklinając
przeznaczenie,
religię,
wojsko,
a przede wszystkim... słońce.

TEBEBT
Mówiono, że zamach stanu nie powiódł się
z powodu zbyt mocnego światła.





8. Cela była mała

SALIM i TEBEBT

(z różną siłą głosu) Cela była mała – długa na 3 metry, szeroka na 1,5; nie mogłem się w niej wyprostować. Dziura do sikania i srania o średnicy 10 centymetrów stała się niemal przedłużeniem ciała. Chłód mokrego betonu zmuszał do zmiany pozycji, kładłem się na brzuchu, z głową na ziemi, bo wolałem ból brzucha niż rąk. Nie mieliśmy łóżek ani wiązki trawy do spania. Rozdano nam po dwie stare narzuty z nadrukowaną liczbą 1-9-3-6. Cuchnęły szpitalem. Składałem jedną z nich i robiłem z niej bardzo wąski materac. Spałem na boku. Kiedy chciałem się obrócić, musiałem się podnieść, żeby nie zburzyć konstrukcji. Regularnie, zwłaszcza na początku, uderzałem głową w sufit.

(na zmianę, co słowo) Mieliśmy prawo do 5 litrów wody dziennie. Wlewałem ją do plastikowego pojemnika i odstawiałem na cały dzień. Wykorzystywałem ją głównie do mycia. Nie wycierałem się wtedy, lecz czekałem aż krople same obeschną, żeby się na powrót nie ubrudzić.

(na zmianę, co sylabę) Chleb. Tak, mieliśmy prawo do chleba białego jak cement. Jedni maczali go w porannej cieczy, inni tłukli na drobne kawałki i posypywali nimi codzienną porcję jedzenia.

(na zmianę, za każdym razem rozpoczynając od początku zdania i dodając jedno słowo) Mój towarzysz, gość, niechciany zwyczaj, źródło przetrwania, obiekt skrytej nienawiści, zużytej, wypalonej, odrzuconej miłości...

(na zmianę, za każdym razem rozpoczynając od początku zdania i dodając jedno słowo) Miłości moja... żałość, moja obsesja, racja kalorii – makaron! Ma-ka-ron! Ma-ka-ron. I ciemność...

(jeden przez drugiego) Ciemność. Makaron i ciemność. Ciemność, cały czas ciemność. I tak przez 18 lat, czy raczej 6663 dni. 18 lat, czy raczej 6663 dni. 6663 dni. 6663 dni. 6663 dni. 6663...

9. Kwadratura...

TEBEBT 4, 9, 2...

SALIM 15

TEBEBT 3, 5, 7...

SALIM 15

TEBEBT 8, 1, 6...

SALIM 15

TEBEBT 4, 3, 8...

SALIM 15

TEBEBT 9, 5, 1...

SALIM 15

TEBEBT 2, 7, 6...

SALIM 15

TEBEBT 4, 5, 6...

SALIM 15

TEBEBT 2, 5, 8...

SALIM 15

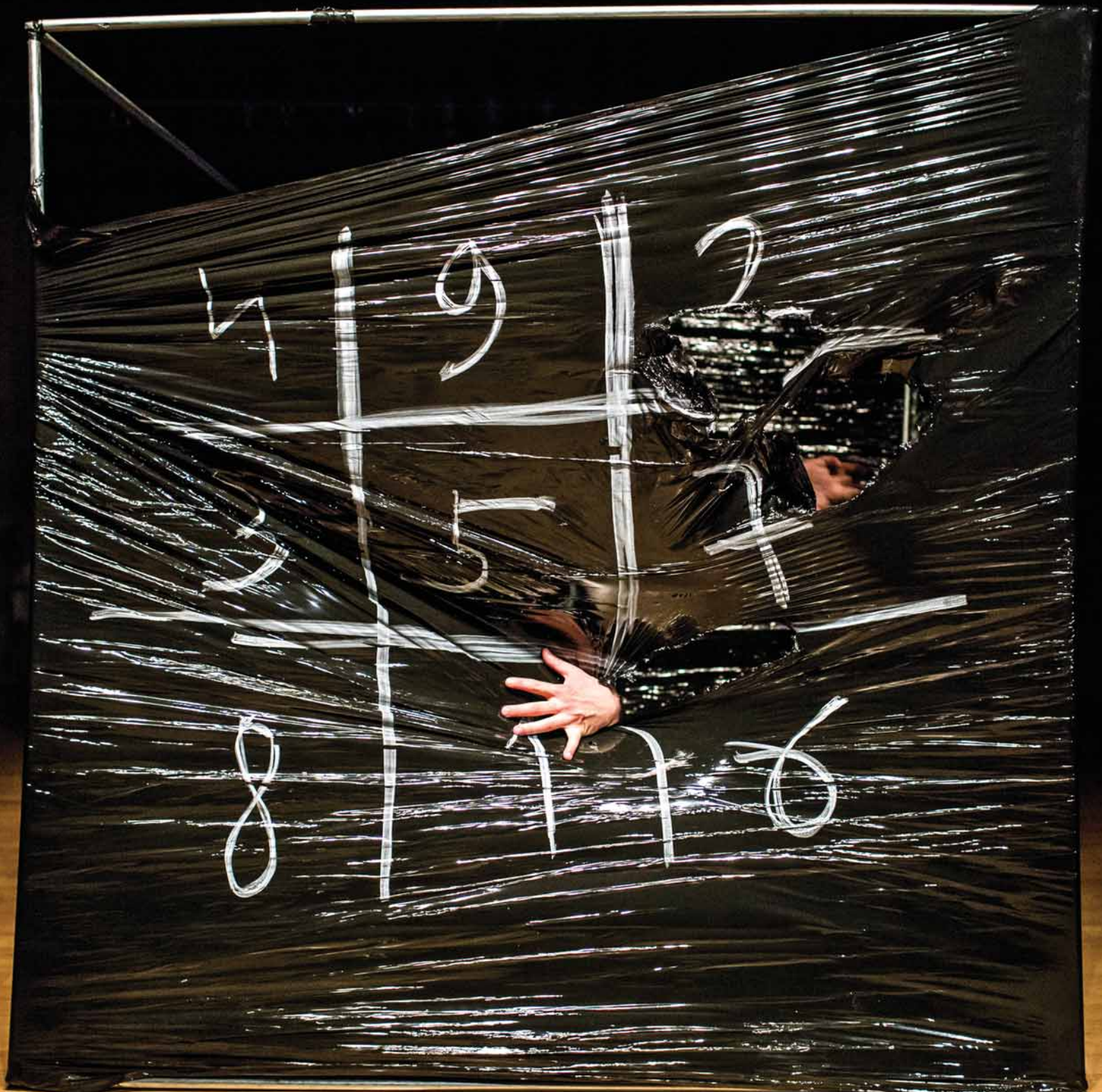
وَالْحَمْدُ ذِكْرُهُ حَتَّى لَا يَنْسَاهُ وَعَقْمَةٌ مِنْ
شَرِّهِ نَفْسِهِ حَتَّى لَمْ يُؤَثِّرْ عَلَيْهِ سِوَاهُ وَاسْتَحْلَمَهُ
لِنَفْسِهِ حَتَّى لَمْ يَتَعَبَدِ إِلَّا آيَاهُ وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى مُحَمَّدٍ ^{الْمُرْتَضَى}
وَعَلَى آلِهِ حَمْدًا لَامِمًا

فجز الكتاب بحمد الله منه
و فرغ عبد الحميد الفصل الرابع الطين
عنه صممه يوم الجمعة لسمع حلون
مرسواله سبع و خمسين
و هو بحمد الله تعالى على آياته
و شكره على جميل بلائه
و جزيل عطائه
و يصل على النبي محمد سيد انبيائه
و على آله و صلواته
و حسنا و سجدته

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ن	و	ح	ل
ه	م	ل	ح
ط	ر	و	س
د	د	ن	ا

W końcowym rozdziale intelektualnej i duchowej autobiografii mędrca, który wybrał mistyczną drogę sufizmu, Abu Hamida Al-Ġazālego (ok. 1058–1111), zatytułowanej „Ratunek przed zabłądzeniem” („Al-Munqid min ad-dalal”), znajdujemy kwadrat magiczny, składający się z dziewięciu pól, w którym suma cyfr umieszczonych w jednym rzędzie poziomo, pionowo lub ukośnie wynosi piętnaście. (Mistyczna figura tego typu znana była również w tradycji chińskiej jako diagram 'luo' ('luòshū'), kojarzony z legendarnym cesarzem Fuxi, który miał panować w Państwie Środka przed niemal pięcioma tysiącami lat. Zob. Marta Steiner „Chiński teatr 'xiqu'. Interpretacja antropologiczna”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 307 oraz Izabela Łabędzka „Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu”, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1999, s. 95–96.) W ostatnim rozdziale traktatu Al-Ġazālego, przetłóżonego na język polski i opracowanego przed Katarzynę Pachniak („Sprawiedliwa waga. Ratunek przed zabłądzeniem”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008), zatytułowanym „O przyczynie mojego powrotu do nauczania, które porzuciłem”, myśliciel pyta retorycznie, dlaczegożby nie dopuścić istnienia w świecie takich właściwości, których nie da się pojąć mądrością intelektualną, a jedynie „okiem prorocstwa”, kiedy „coś ujmuje nas za rękę i poddaje objawieniu” (s. 183, 176). Tym bardziej, że – jak twierdzi – medycy w swoich tekstach uznają właściwości bardziej zagadkowe, wręcz niewiarygodne, by nie powiedzieć bzdurne, „na przykład cudowne właściwości zaobserwowane w poniższej figurze [kwadracie magicznym], [które] miałyby pomóc rodzącej podczas trudnego porodu” (s. 183). Obok: ostatnia strona autobiografii „Ratunek przed zabłądzeniem” (1106); kopia datowana na l. 1115–1116, [w:] MS Istanbul, Shehid Ali Pasha 1712; ze strony: en.wikipedia.org/wiki/Al-Ghazali (dostęp 31 marca 2015). W „Ratunku przed zabłądzeniem” czytamy także, że serce to dla Al-Ġazālego „prawdziwa natura ducha” człowieka (s. 175).



10. Dzień litery „P”

SALIM W baraku B...

TEBEBT W baraku P!

SALIM W baraku B...!

TEBEBT W paraku P!!

SALIM W baraku B...!!! ...mieszkało nas 23, każdy w swojej celi. Nie mieliśmy już imion, zostały nam tylko głowa i skóra.

SALIM i TEBEBT A i to nie wszystkim...

TEBEBT

Numer 12 pierwszy stracił rozum. Bardzo szybko zobojętniał. Mówił sam do siebie, nigdy nie przestawał. Nawet kiedy spał, jego usta wciąż bełkotały niezrozumiałe wyrazy. Tego dnia nie można go było uciszyć. Cały czas mówił ze wzrokiem utkwionym w sufit. Od czasu do czasu rozpoznawaliśmy pojedyncze słowa: (SALIM dopowiada, mamrocząc co drugie słowo) Pająk, podrzutek, pasja, prawdopodobnie, popychany, przycisk, pardzo plady, pomrzcę z pól i pragnienia...

Dzień litery „P”. Musiał wyrzucić z siebie wszystkie wyrazy. W ten sposób odchodził, (SALIM dopowiada) przywoływał śmierć. W końcu uderzył głową w ścianę, wydał (SALIM dopowiada) przeciągły krzyk, a (SALIM dopowiada) potem nie słyszeliśmy już ani głosu, ani oddechu.

Pogrzeb!!! stał się dla nas okazją, żeby wyjść na zewnątrz i zobaczyć promień!!! światła. Przez!!! prawie!!! godzinę szeroko otwierałem oczy, a nawet usta, by wchłonąć go jak najwięcej. Nawdychać się jasności, zgromadzić jej zapas, zachować jako schronienie...

...i przypominać sobie o niej za każdym razem, gdy ciemność zbyt mocno zaciąży na powiekach.

Zdjąłem koszulę, żeby skóra nasączyła się jasnością i zagarnęła jej jak najwięcej.

W ten sposób 12 podarował nam haust światła.

11. Zapaść

SALIM

10, 10, 10..., 0, 15, 15, 15...

12. Skorpiony

TEBEBT

Czuwajcie, czuwajcie, bracia, bądźcie ostrożni,
jest lato, 3 lipca 1978 roku, 5:36

– pora
skorpionów.

SALIM

Krzyczał 15, którego obsesją był czas.
Potrafił powiedzieć, która jest godzina z dokładnością co do minuty,
zarówno za dnia, jak i w nocy.

Tego lata skorpiony pojawiły się po raz pierwszy
– nieprzypadkowo:
do rowu wpuścił je podoficer.

TEBEBT

W ciemnościach nie mogliśmy ich dostrzec.
Należało zachować ciszę,
absolutną ciszę,
aby zorientować się,
w którym kierunku się przemieszczały.

SALIM

Wył numer 8.
Czuł tak straszliwy ból, że zrywał się,
a potem bezładnie opadał na ziemię.
Cierpiał coraz bardziej.
Była noc.
Nie mogliśmy wezwać strażników, żeby otworzyli drzwi jednemu z nas,
specjaliście od wysysania jadu.
Numer 15, zbudzony krzykami, podał czas:

TEBEBT

Jest 3:16 nad ranem, czwartek, 25 kwietnia 1979 roku.

SALIM

Numer 8 płakał i krzyczał.
Prosililiśmy go, żeby wytrzymał do rana, kiedy strażnicy roznoszą wodę.
Robił, co mógł,
w końcu jednak stracił przytomność.
Po jakimś czasie wydał z siebie przeraźliwy krzyk,
a potem już nic.

Rano pozwolili mi wejść do celi numer 8.
Dostałem mdłości.
Na martwym ciele roiło się od skorpionów.

13. Wygaszanie

TEBEBT

Wieczorem usłyszeliśmy odgłos szamoczącego się ciała.
6 był jedynym, który zdołał się powiesić.
Związał wszystkie swoje ubrania i zrobił pętlę.
Był całkiem nagi.

SALIM

9 próbował mi coś powiedzieć,
chyba jakąś liczbę.
Wydawało mi się, że chodzi o 40.
Podobno śmierć potrzebuje 40 dni, aby opanować całe ciało.
W jego przypadku stało się to szybciej.

13 poranił sobie odbył,
krwawił, ale nie defekował.
W końcu wydał ostatni, przeciągły jęk i upadł.
Wyczerpany wysiłkiem, prawdopodobnie stracił przytomność.
Następnego dnia zmarł.
Po śmierci zwieracze puściły.

Śmierć ma swój zapach...
Jest jak mieszanka słonej wody,
octu
i ropy.

14 nie mógł już sikać.
Nie mówił,
tylko mamrotał, bredził, krzyczał, walił w drzwi,
aż wreszcie,
pod koniec nocy,
ucichły wszystkie dźwięki...

14. TAZMAMART

TEBEBT

Pewnego dnia,
korzystając z nikłego promyka światła na korytarzu,
numer 10...
poprosił mnie, żebym mu powiedział...

SALIM

...czy jego twarz jest wciąż na swoim miejscu...

TEBEBT

Latem 1991 roku w baraku... B było nas już tylko 5 żywych.
Na początku lipca pozwolono nam po raz pierwszy od 17 lat zjeść mięso.
Nieszczęsny 11 rzucił się na jedzenie,
pochłonał tłuste mięso,
dostał niestrawności, a potem wysokiej gorączki.
Wymiotował przez cały tydzień, lecz gorączka nie minęła.
Zmarł pod koniec lipca.

TEBEBT 3?...

SALIM Aszar.

TEBEBT 21?...

SALIM Wakrin.

TEBEBT 18...?

SALIM Omar.

TEBEBT I 7. 7 etapów, 7 modlitw – ty, Salim...

SALIM Pokonał mnie ból zębów...

TEBEBT Co może być gorszego od przeżycia horroru?

SALIM Patrzyć, jak mu się zaprzecza.

TEBEBT TAZMAMART...!!

SALIM Nigdy nie istniał!!!...





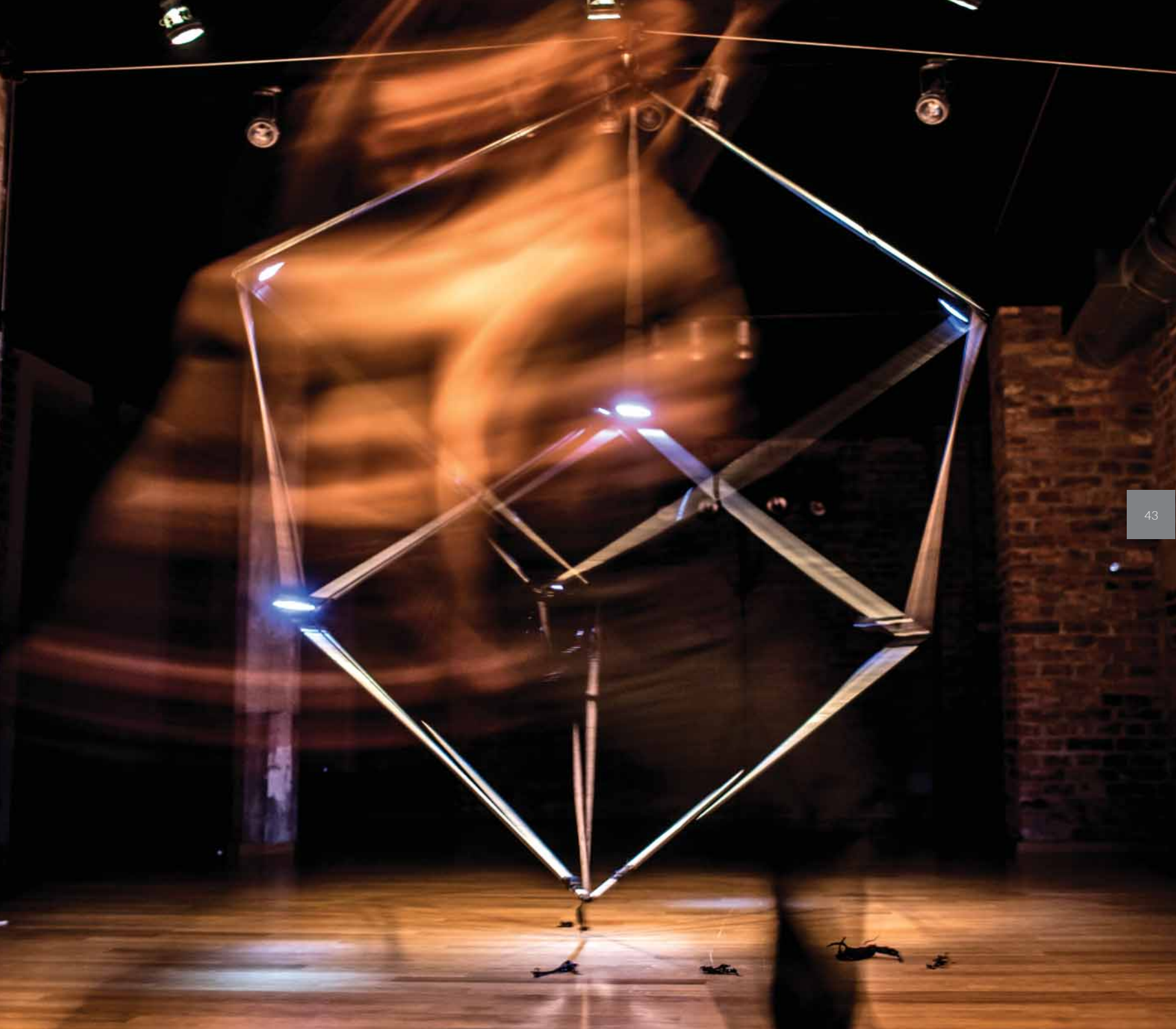
15. AstroLABium

SALIM

Mój ogród jest skromny
Kilka drzewek pomarańczowych
Jedno lub dwa cytrynowe
Studnia z czystą wodą
Gęsta trawa
Pokój, w którym mogę się zdrzemnąć
kiedy jest zimno albo pada
Pokój jest pusty
Tylko mata do spania
Kołdra
Poduszka
Ściany pokrywa niebieski tynk
Kiedy gaśnie światło dnia
zapalam świeczkę i czytam
Wieczorem jem warzywa z ogrodu
Chleb przynosi mi codziennie
o tej samej porze
stara kobieta z pobliskiej wsi

TEBEBT

Jestem szmerem
Jestem szmerem
Ogniem
Jestem szmerem
Ogniem
Słowem
SŁOWEM-OGNIEM
Mieszkam w myślach które ranią
Jestem
PRZEZRO-
-CZYSTOŚĆ!



Teksty OD SERCA

■ O współczuciu

Smród dobywający się z bagna historii i gnoju polityki ma tę właściwość, że wciska się niemal do każdego wnętrza.

Czy hermetyczne zamknięcia lub ucieczka albo wycofanie są uprawnione? Być ponad to, trzymać się z dala, omijać gówna, aby się nie ubrudzić, aby nadaremnie nie trwonić sił – czy to marzycielstwo, śnienie na jawie?

Na obrzeżach ufortyfikowanego europejskiego holiday parku – pogorzelnisko. A w jego centrum – rzeźnia, rozpasanie, brak miary, żądze „ja”. Rządzą ja.

Obojętność. Udawanie, że nie wiemy. Że nie wiadomo. Że się nie wie. Obojętność. Wszystko-jedno – to właśnie nasza trauma, a jednocześnie nasze wyparcie. Zareagować na pogorzelnisko naszych uczuć. Reagować – ze współczuciem. Ze współczucia.

Luty 2014, luty 2015



■ O teatrze

Teatr musi być bezlitosny, jeśli chce przetrwać jako sztuka.

Teatr jako narzędzie pomagające w tworzeniu, utrzymywaniu, wzmacnianiu i oczyszczaniu więzi społecznych (na przykład teatr lokalnych społeczności, teatr w więzieniu, teatr stanowiący wyraz przekonań mniejszości etnicznych, rasowych, seksualnych) będzie się rozwijał, gdyż istnieje takie zapotrzebowanie. Nasila się ono obecnie z powodu dominacji technologii i wiążącego się z tą dominacją deficytu bezpośrednich spotkań międzyludzkich.

Ale teatr pojmowany jako sztuka? Jak wiele osób karmi się iluzją konieczności jego istnienia, dlatego tylko, że stanowi on element tradycji i już z tej racji powinien mieć zagwarantowane miejsce w przestrzeni społecznej? Jak duża jest zaś ta garstka, dla której teatr jako sztuka jest czymś niezbędnym do życia, tak jak powietrze czy pokarm?

Tak, teatr aspirujący do miana sztuki musi być bezlitosny, by móc uzasadnić swoje istnienie. Musi być bezlitosny pełnią obecności aktorów, potrafiących nawiązać intymną interakcję z każdym z widzów z osobna i z wszystkimi naraz. Musi być bezlitosny rygiem formy i precyzją detali (jak u Becketta i Kantora), harmonią zestrojenia różnych składowych, m.in. dźwięku, ruchu, światła czy słowa (jak

u Kantora i Becketta). Musi być bezlitosny dążeniem do – nieosiągalnej – rzemieślniczej i technicznej doskonałości. Ale nade wszystko musi być w nim rodzaj bezlitosności wynikającej z bezkompromisowości w dążeniu do odkrywania prawdy o człowieku i prawdy o ludziach w ich wzajemnych powiązaniach, wzajemnych urazach i wzlotach. Musi być bezlitosny i nieprzejednany w utopijnym dążeniu do wywołania u widzów (i aktorów również) drżenia, obejmującego emocje, rozum i ciało. Drżenia, które może (nie musi) się pojawić w chwili, gdy opada zasłona iluzji i pozbawieni zostajemy złudzeń, gdy stajemy twarzą w twarz z samymi sobą, gdy stajemy obnażeni w prawdzie o swoim istnieniu, w prawdzie o swej człowieczej małości, swojej małostkowości, w prawdzie o swej człowieczej wielkości, człowieczej wzniosłości. Ta chwila o wyjątkowej intensywności, krótka niczym błysk, stanowi wyrwę w potoczności i może wyzwolić nas z ograniczeń przygodności – uzmysłwić realność innego wymiaru egzystencji.

Na doprowadzaniu do takiej właśnie konfrontacji polega sens i istota teatru. I gdy tę istotę teatr będzie pielęgnować, a nie jej zaprzeczać, tylko wtedy – w długofalowej perspektywie – ma szansę uzasadnić swe istnienie. Być niezbędnym.

Sierpień 2014, styczeń, luty, październik 2015

■ O aktorstwie

W epoce tzw. teatru gwiazd scena teatralna była jednym z niewielu miejsc w przestrzeni publicznej, które było stosunkowo jasno oświetlone. To przede wszystkim obecność silniejszego niż w „normalnym” życiu sztucznego światła sprawiała, że aktorzy zdawali się być spowici aurą niesamowitości. Oświetlenie przyczyniało się do skupiania na nich uwagi widzów. Przemiany kulturowe, obyczajowe i społeczne oraz postęp technologiczny, wiążący się z nimi i napełniający je w sprzężeniu zwrotnym, bezpowrotnie pozbawiły aktorów tej aury i zepchnęły z uprzywilejowanych pozycji, jakie zajmowali oni jeszcze po drugiej wojnie światowej. W kulturze współczesnej, a szczególnie w jej dominującej obecnie odmianie – kulturze popularnej, to aktorzy muszą zabiegać o uwagę i uznanie widzów, stawiając czoła konkurencji ze strony performerów-gwiazdorów, występujących na niezliczonych arenach sportowych, muzycznych, kabaretowych itd. Być może dlatego tak często i z taką łatwością aktorzy wpisują się w sformatowane widowiska medialne, będące najczęściej niczym więcej niż perwersyjną, żenującą formą igrzysk. Takie traktowanie samych siebie jako ludzi do wynajęcia, których żaden występ nie hańbi, można tłumaczyć poczuciem zagrożenia przed utratą pozycji i obawą o podstawy bytu materialnego, jaka prawdopodobnie im towarzyszy. Tłumaczyć, ale czy usprawiedliwiać?

Stąd pytanie: jaką specjalną umiejętność ma dziś aktor w zanadru – umiejętność, która pomogłaby mu utrzymać się w konkurencji, której stawką są uwaga i uznanie widzów. Czy jest to umiejętność posługiwania się ciałem ukształtowanym w oparciu o wyszukane i przetestowane naukowo rygory treningowe, jak w przypadku sportowców czy tancerzy? Albo umiejętność akrobacji, którą szczycili się włoscy aktorzy dawnej komedii improwizowanej? (Który ze współczesnych aktorów potrafiłby wykonać dziś popisowy numer Pascariella z komedii „La Fausse coquette”, kiedy to trzymający w ręku kieliszek wina i kopnięty w brzuch arlekin robi fikołka do tyłu, nie roniąc ani kropli, po czym wstaje i raczy się trun-

kiem?) Czy też jest to umiejętność wpisywania się w zespołową taktykę gry i realizowania złożonych strategii, jak w przypadku występów drużyn sportowych – występów stanowiących dziś bez wątpienia najpopularniejsze i najbardziej spektakularne widowiska? Czy jest to umiejętność korzystania z wyostrzonego, wrażliwego słuchu, jak w przypadku muzyków i śpiewaków? Czy będzie to umiejętność nawiązywania i podtrzymywania kontaktu z widownią, jak w przypadku wszelkiego rodzaju wykonawców kabaretowych czy ulicznych kuglarzy? A może umiejętność wyzwiania energii witalnej, tryskającej z showmanów czy DJ-ów podczas koncertów rockowych, techno, ambient czy house?

Zaiste mizerne wydają się dziś aktorskie aktywa... Najczęściej teatr, chory jak niemal cała kultura na brak ambicji, powierzchowność i łatwiznę, wynikające tak z pośpiechu, jak z chronicznej kulturowej amnezji, nie wymaga bynajmniej od aktorów utrzymywania swoich głosów, ciał, wrażliwości i wyobraźni w stałej gotowości bojowej. Pracuje się tu zazwyczaj w rytmie zrywów, szarpnięć, których moc i natężenie wyznaczają kolejne premiery. Częstą chorobą jest uzależnienie od poklasku, czyli „publikotropia”, jak to określał Osterwa, ale zdarzają się też takie czy inne odmiany szmiry. Innymi słowy, teatr na olbrzymich swych polaniach utracił rzemieślnicze i etyczne podstawy.

Aktor rzadko bywa dziś kimś niezwykłym, ‘remarkable’ (chyba że tę niezwykłość sztucznie pompuje poprzez obecność w mediach); kimś, kto potrafi dzielić się z innymi swym człowieczeństwem, wzbogacając i pogłębiając je cały czas, oddawać samego siebie, odwołując się do większości lub do wszystkich wspomnianych umiejętności jednocześnie. A przecież to właśnie sprawia, że aktorstwo wydaje się być najtrudniejszym i jednym najbardziej niezwykłych zawodów świata... I ta właśnie ludzka jakość sprawia, że z wiarą podążamy za aktorami w świat ułudy.

■ O przenikaniu się rzemiosła ze sztuką

Rzemiosło bez sztuki, która stanowi jego rację bytu,
jest mechanizmem funkcjonującym w próżni.
Sztuka bez rzemiosła, które daje jej siłę i trwałość,
jest nieuchwytnym widmem*.

Jacques Copeau
„Rzemiosło w teatrze”,
przetł. Maria Skibniewska

Teatr nie jest rzeczą świętą, ale święta jest praca.
Rzemiosło jest tym, co musi zostać ocalone;
teatr może zginąć*.

Jerzy Grotowski,
cyt. za Lech Raczak
„Obecność nieobecna”

Czy da się ten węzeł rozszukać? Dlaczego w ogóle przychodzi nam do głowy, że rzemiosło i sztuka mogą istnieć niezależnie od siebie? To tak, jakby chcieć oddzielić etykę od techniki. One również tworzą dynamiczną parę połączonych, przenikających się wartości. Zacznijmy od nich.

Czy bez etyki można w ogóle zabierać głos? Czy bez techniki można w ogóle głos zabierać? Bez etyki wszystko prędzej czy później wypaczy się, odchyli od pionu – tak samo bez techniki.

Pytania: „Czy mogę pomóc?”, a jeśli tak – to: „W jaki sposób?” są fundamentalne w etyce i ustanawiają etyczny fundament. Naprowadzają na wymiar służby w pracy artystycznej, czyli na to, w jakiej sprawie się występuje. Czemu służysz? Za czym staniesz murem, za co dasz się pokroić? Odpowiedź na nie w zasadniczy sposób rzutować będzie również na sprawy techniki, na jej poziom, na jej kultywowanie, na dążenie, aby wspiąć się wyżej.

Technika zazębia się z etyką również na poziomie jakości, która – jak wiadomo – odzwierciedla się w detalach i złączeniach. Mowa tu o dbałości, staranności, o precyzji wykonania, o „mniej, a lepiej”. O pogłębianiu. O doświadczeniu i pogłębianiu tegoż doświadczenia. Tutaj bez cierpliwości, regularności, stanowczości i dyscypliny, bez strategii kropli drążącej kamień – ani rusz. Trenować – trzeba.

Jakość rozpoznać można przy tym po trwałości (np. relacji, przedmiotu czy ubrania). I znów – aby ją uzyskać, technika musi wziąć się za rękę z etyką, która jest gwarantem zaufania, a bez niego o długofalowej, zespołowej pracy teatralnej nie sposób myśleć.

Przyjęcie za dobrą monetę maksymy: „Technikę można przyswoić od mistrza. Ale prawdziwego mistrzostwa można nauczyć się tylko od kwiatów, drzew, wiatru i księżycy”, pociąga za sobą konieczność odrzucenia czy przekroczenia egocentryzmu, o co – notabene – szczególnie trudno w przypadku aktorów (i innych artystów)... (Trzeba ich zresztą zrozumieć, bo pracują – by tak rzec – „sobą” i stale podlegają ocenom, dokonywanym pod różnym kątem: wyglądu, wymowy, wiarygodności itd.) Ale rozpoznanie wagi tej myśli pociąga także konieczność odrzucenia czy przekroczenia antropocentryzmu. Innymi słowy, jeśli chcesz rozwijać swoją technikę, musisz umieć nie tylko patrzeć dalej niż czubek własnego nosa, ale uznać też – z wszystkimi tego konsekwencjami – że twój nos jest o stokroć mniej czuły niż nos beagla.

Teraz: kwestia postawy – to zagadnienie tyleż etyczne, co techniczne, z zakresu technik ciała. Pojmowanie problemu upodmiotowienia relacji, traktowania innych po partnersku jako kwestii stricte etycznej wydaje się iluzoryczne. Zmiana nastawienia

z uprzedmiotawiającego na podmiotowe, w którym kluczowe są zaufanie i współpraca, w zasadniczy sposób rzutuje również na podejście, dobór środków technicznych i ich rozwijanie.

Często powtarza się, że po osiągnięciu pewnego poziomu technicznego, chcąc się dalej rozwijać, trzeba o technice zapomnieć, przekroczyć ją. Czyż nie jest podobnie z postępowaniem etycznym? Działanie według wpojonych, wyuczonych reguł czy norm moralności – to jedno, intuicja etyczna będąca emanacją serca-umysłu (chin. 'hsin'), czyli sumienie, które jak pisał Frankl odkrywa przed człowiekiem „'unum necesse' – jedno, co jest konieczne” – to rzecz druga. W tym przypadku etyczne to nie tyle – zgodne z zasadami, ile z naturą rzeczy, którą rozmaite składy zasad próbują uchwycić i kodyfikować.

Poza tym – podobnie jak życie etyczne – technika zaczyna kwitnąć, gdy służy rozgrywce o..., a nie rozgrywce z...

Teraz o rzemiośle-sztuce.

Przyjmuje się, że istotą rzemiosła są umiejętności techniczne, sztuka zaś zaczyna się tam, gdzie się je przekracza, swobodnie wyrażając siebie i opanowując bez(w)ład materii. Sztuką byłoby więc tworzenie dzieł przesyconych „ja” artysty, jego pomysłowością, wrażliwością, wyobraźnią, a jednocześnie – to trochę staromodne, premodernistyczne, a przy tym paradoksalne – tworzenie pod wpływem natchnienia, czyli czegoś bezosobowego czy pozaosobowego, czegoś, co przekracza pojedynczość człowieka, a jednocześnie przenika jego jednostkowość, zagarniając jego najgłębsze intuicje i docierając do nieuświadomionych warstw. Rzemiosło w tym ujęciu pełniłoby rolę służebną – torując drogę tchnieniu inspiracji, temu, co mówi przez nas, co mówi nami. Co jednak począć w takim razie ze sztuką obiektywną, podlegającą takimi prawidłom, jak – dla przykładu – złote cięcie? Tą, o którą boje toczyli „dwaj G.” – Gurdżijew i Grotowski. Tutaj próba poprowadzenia wyraźnej

linii demarkacyjnej pomiędzy rzemiosłem a sztuką wydaje się zwykłą stratą czasu. Ale rzecz tę można ująć i mniej górnolotnie. Dobry rzemieślnik poprzez swoją pracę również wyraża – pewnie mniej 'explicite' niż w przypadku artysty – siebie, to znaczy swoje przekonania i wartości, którym hołduje. I można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że jeśli nie jest zwykłym wyrobnikiem, aspirować będzie do przekroczenia wymiaru czysto użytkowego i produkcji seryjnej, gdyż to praca funduje jego tożsamość. Sprawa ta komplikuje się jeszcze bardziej, gdy rzemieślnik jest jedną z szeregu osób współtworzących dzieło – tak jak ma to miejsce na przykład w przypadku wykuwania samurajskich mieczy, istnych dzieł sztuki. (Zob. film „Secrets of the Samurai Sword”.) To być może najlepszy przykład zapętlenia, o którym mowa. Obiektywne (czyli oparte o tradycję i technikę, o wyliczenia i prawidła) przenika się tu z intuicyjnym, jednostkowym, a i to jednostkowo-obiektywne obejmuje tylko jeden etap tworzenia, jest tylko ogniwem dłuższego łańcucha...

Zwykło się też sądzić, że rzemiosło stanowi podstawę sztuki, tak jakby były to dwie nakładające się na siebie warstwy. W praktyce jednak często, jak się rzekło, zespolone są one ze sobą i nie sposób jednoznacznie powiedzieć, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie. (Dobrze tę ambiwalencję ujmuje wyrażenie „rzemiosło artystyczne”.) Oczywiście jest sporo racji w mówieniu o rzemieślniczych podstawach, ale warto zwrócić uwagę, że może to być mylące, „obosieczne”. Z jednej strony, dobrze – bez podstaw bujamy w obłokach, z drugiej – skoro podstawa, to może i coś szlachetnego (jak u Stanisławskiego, który darzył rzemiosło estymą, a w pogardzie miał operujące sztafeta i szablonami wyrobnictwo, zgrywę), ale podrzędne, gdyż aspirować powinniśmy przecież wyżej, ku sztuce. I to najlepiej tej od dużej litery, tej – będącej rezultatem natchnienia. Toteż lepiej już chyba mówić o rzemiośle jako o rusztowaniu dla sztuki, obecnym na różnych poziomach twórczych zmaganiach.

Na koniec warto przypomnieć, że choć w języku angielskim w odniesieniu do rzemiosła używa się dwóch słów: 'craft' (w znaczeniu rękodzielniczo) i 'trade' (fach), rzemieślnika określimy najpewniej mianem 'artisan', czyniąc zadość jego umiejęt-

ściom, jego sztuce. Samo zaś słowo 'craft' to tyleż rękodzieło, co sztuka (niem. 'Kunst' – 'sztuka', 'zręczność', 'biegłość').

Styczeń, luty, październik 2015

„Myślę, że z powodzeniem można w te rozważania wpleść też naukę (nauczanie). Nauka jako rzemiosło, nauka jako sztuka. Tutaj też te warstwy się przenikają i już nie wiadomo, co jest (technicznym, konwencjonalnym) wymogiem, a co sferą twórczą, etyczną, związaną z wartościami. Jako początkujący wykładowca-rzemieślnik cieszę się z tych momentów, kiedy czuję, że «coś więcej» udaje się powiedzieć, pokazać, a najpierw! – samemu dowiedzieć

i zobaczyć. Prze-kazać. Tak to chyba jest, że w sztuce, w nauce, w każdej pracy jest wielki pas transmisyjny od nas, przez nas i do nas. Jeśli gdziekolwiek nastąpi blokada (lenistwo, egotyzm, ślepotą, głuchota, brak wiary w siebie, nadmiar dobrego samopoczucia) – biada. No, tak od serca też napisałem...”

Adam Domalewski

list z 30 stycznia 2015

■ O nie-reżyserowaniu

Anne Bogart „Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora”,
przeł. Iwona Libucha

Anne Bogart „And Then, You Act”
przeł. Grzegorz Ziółkowski

W jaki sposób człowiek może nauczyć się być uważnym*?

Nie możesz sprawić, by coś się wydarzyło;
możesz jedynie stworzyć warunki, w których coś się wyłoni*.

Wymiar procesualny pracy teatralnej częstokroć liczy się nie mniej niż rezultat, przedstawienie. Czasem spektakl stanowi zaledwie efekt uboczny ponawianych prób wniknięcia w dane zagadnienie przy użyciu teatralnych narzędzi. Proces poszukiwań – czy raczej płącząca się wiązka procesów – toczy się w specyficznym mikrokosmosie ludzkich energii, kształtowanym wciąż na nowo. Reżyserię kojarzyć więc można (szczególnie w teatrze laboratoryjnym) z nadzorowaniem procesów, czy – używając innego słownictwa – ze sprawowaniem nad nimi opieki. Z regulowaniem przepływów.

Oczywiście, inicjowanie procesów, tworzenie dla nich ram oraz podejmowanie decyzji (np. dotyczących skrótów – reżyser to ten, kto trzyma w dłoni nożyczki!) równa się władzy, a ta – odpowiedzialności. Meyerhold mawiał, że reżyser na próbie musi być jak dowódca na polu bitwy. Specyficzny przykład Kantora pokazuje, że czasem nie sposób uniknąć języka rozkazów i poetyki dekretu. Warto jednak – dla równowagi – przypomnieć ideę „wielowymiarowej wizji” Brooka, czyli wyobrażenia, które nie powstaje w umyśle jednego człowieka, by zostać później wyprojektowane na innych, ale ukonkretnia się jako wypadkowa wysiłku, natężenia wyobraźni wielu osób, jest rezultatem ich dostrojenia się do siebie, ich wzajemnego wsłuchania. Taka reżyseria przypomina moderowanie, płynnie przechodzące w dyrygenturę.

Jak mówił Brook, reżyserowanie ('directing') to obszerne pojęcie, obejmujące z jednej strony dawanie wskazówek ('directions'), a z drugiej – wyznaczanie

głównego kierunku ('direction'). Oznacza zarówno kierowanie (trzymanie sterów), jak i wskazywanie innym i sobie samemu kierunku.

Co jednak począć z mającą w oddali niczym horyzont ideą reżyserowania przez niereżyserowanie, to znaczy bez podpowiedzi, dyrektyw czy naprowadzania, bez mentorstwa, coachingu, wodzowskiej charyzmy, bez pełnienia misji koordynatorskiej czy rozjemczej, bez choćby szczypty manipulacji? Czyżby był to miraż z gatunku „sztuka walki bez walki”...?

Ponawiam z uporem godnym lepszej sprawy ćwiczenia i wprawki w nie-reżyserowaniu. Notabene często z mizernym skutkiem. Staram się stworzyć wówczas środowisko – przygotować miejsce pracy, zadbać o fonosferę (muzykę, pieśni, słowa), światła i rekwizyty. Przypominam aktorom, by traktowali wszystkie te elementy jak równoprawnych partnerów, zasługujących na jednakowy szacunek i uwagę. Potem mają rozgrzać ciała i głosy, co pomaga wytworzyć „twórcze samopoczucie” (Stanisławski), nastrój. Mają nastroić siebie jak instrument, siebie-instrument. I gdy wszystko jest naszykowane, a aktorzy znają już materię przedstawienia, dają impuls – teraz ich zadanie polega na ożywieniu tego świata i podzieleniu się swą dynamiką, żywiołowością, wrażliwością i wyobraźnią w tym otoczeniu. A przy tym chodzi o udzielenie wszystkim wspomnianym partnerom odpowiedzi, wejście z nimi w żywy dialog. (Można jeszcze poddać tonację, w jakiej toczyć się ma ta rozgrywka.) I zdarza się wtedy (choć nieczęsto), że zbędne są ustalenia, nad którą sceną czy sekwencją ma przebiegać praca, bo wszystko zdaje się toczyć,

a może rzeczywistość toczy się samo przez się. Sceny, etiudy, relacje między grającymi wyłaniają się wówczas jakby same, same wydają się rozwiązywać subtelne interpretacyjne i inscenizacyjne węzły. Nie wolno się wtedy wtrącać. Czas na nadawanie kształtu tej rzeczywistości, na komponowanie jeszcze nadejdzie. A po nim, ponownie pojawi się czas oddychania, życia – teraz w wyraźniej wytyczonych granicach.

Nie-reżyserowanie to zatem usuwanie przeszkód, przypomina zbieranie kawałków rozbitego szkła spod nóg bawiących się, grających, rozigranych dzieci. Jest radosne i aprobujące, spokojne jak aktywna uwaga. Jest troskliwe. I bez reżyserowania pewnie niemożliwe...

Styczeń, maj 2015



Podczas ATIS 2014
SITE OF THE FIRE,
fot. Maciej Zakrzewski

Žnin, sierpień 2014,
fot. Grzegorz Ziółkowski

■ O teatrze, który powołuję do życia razem z bliskimi osobami

Od tego teatru pragnę trzech rzeczy. Po pierwsze, na podstawowym, pragmatycznym poziomie, oczekuję, że dostarczy mi spełnienia, wiążącego się z zadowoleniem, satysfakcją z potrzebnej i celowej pracy, wykonywanej własnymi rękami i płynącej z serca. Pracy 'hand and heart made'. Pracy, w której dba się o jej jakość, i wykonuje się ją ochotniczo, z własnej i nieprzymuszonej woli dla – jak powiedziałby Kurt Vonnegut – „grubej panienki”. Pracy na sto procent, bez markowania i bez pobłażania. Pracy 'full size' i... 'full stop'.

Po drugie, że teatr ten wnuknie we mnie, wsącży wszystkimi kanałami. Że – nade wszystko – uderzy mnie dźwiękiem, poruszy ważnym słowem, że wyostrzy słuch, zanurzy mnie w audiosferze, w której harmonia i dysonans to pozorna sprzeczność. Że będzie to teatr ucieleśnionych metafor – ukonkretniających się synchronicznie lub asynchronicznie na płaszczyźnie dźwiękowej, wizualnej i somatycznej.

Że będzie to teatr subtelnej energii – tak subtelnej, jak delikatny bywa oddech wojownika.

Po trzecie i najważniejsze, że teatr ten będzie miejscem skupienia i intymności, a jednocześnie miejscem, gdzie nie ma się gdzie schować. Gdzie działa się z premedytacją, by pozbyć się premedytacji. Gdzie zadaje się ważne pytania o człowieka i o ludzi – pytania, których nie zagłusza medialny jazgot. Gdzie trzeba stanąć twarzą w twarz z prawdą o sobie i swych ludzkich, jednostkowych i gatunkowych, uwarunkowaniach. Że stanowiąc będzie osobiste wyzwanie i poprowadzi poprzez szereg stopni i poziomów – od ciszy nabrzmiałej oczekiwaniem do 'anagnorisis' – rozpoznania, przejrzania na oczy, dokonującego się w „ciszy ożywionej świadomością” (Brook). Bez roszczeń do wywołania 'kátharsis', bez nadziei na nie.

Sierpień 2014, styczeń, luty, październik 2015

■ O powinnościach

Unikanie zaciągania (emocjonalnych) zobowiązań, unikanie odpowiedzialności za innych (często też za samych siebie), dryf – bez kotwicy, hamulców i... krzty pokory. Czyż nie takie nastawienie określa pokolenie tak zwanej płynnej nowoczesności? I czy na dłuższą metę (poprzez kolejne generacje, czyli racje, porcje genów) da się ono utrzymać? Przecież w ostatecznym rozrachunku po stronie „winien” zawsze piętrzyć się będą kolejne pozycje – już choćby z racji urodzenia (przez kogoś), czyli – innymi słowy – z racji otrzymania w posagu kodu genetycznego, charakteru, temperamentu (czy jak to jeszcze inaczej

nazwać), nie mówiąc o uformowaniu się w nas pamięci. Oddać dług, choćby częściowo, możemy – na przykład – poprzez ustawienie drogowskazów, oznaczenie trasy dla tych, którzy przyjdą po nas.

Piszę tak, bo być może ta „rachunkowa” frazeologia trafi do osób podporządkowujących się regule kalkulacji. Typ ten jest dziś bądź co bądź w przewadze. I to również – o dziwo – wśród młodych, zazwyczaj nastawionych idealistycznie osób.

Maj, sierpień 2014

■ O „Pogorzelsku”

A może należałoby wyobrazić sobie szczęśliwego Syzyfa,
bowiem Mouawad – podobnie jak Camus –
nie wzywa do wycofania się, ale – wręcz przeciwnie –
do wycieńczającej pogoni za wysiłkiem odkupienia*.

Georges Banu „Teatr pod napięciem”,
przeł. Piotr Olkusz

Kto zmobilizuje ciemność i... ciszę*?

Caryl Churchill „Gdzieś daleko”,
przeł. Małgorzata Semil

„Pogorzelsko” Wajdi Mouawada to sztuka o wywiązywaniu się ze zobowiązań. To tragedia powinności, pozornie pozbawiona odniesień transcendentnych.

Jej główną bohaterką jest matka, którą jej własna matka zmusiła do pozbycia się dziecka będącego owocem zakazanej miłości. Stało się to, gdy bohaterka miała czternaście lat, co było w jej przypadku tragicznym, niezawinionym zbłądzeniem, i co okazało się brzemiennie w skutkach. Potem zaś Nawal Marwan nie mogła, nie była w stanie przyjąć na siebie obowiązku wychowania swych kolejnych dzieci – bliźnięt – w miłości. Przede wszystkim dlatego, że były owocami gwałtu, jak później odkryła – kazirodczego.

Tragiczna sytuacja, w jakiej znalazła się heroina wraz ze swymi dziećmi, jest pochodną rujnującej jej życie bratobójczej wojny. Ta zaś stanowi emanację „terroru sytuacji”, jak określić można za jednym z ‘hommes remarquables’ kulturowo usankcjonowane schematy ludzkich działań i zachowań, ufundowane na religii, używanej jako narzędzie dominacji i opresji. Nawal Marwan stara się swą własną śmierć przemienić w przestanie dla całej trójki swych dzieci. Czyny to, aby pomóc im osiągnąć dorosłość, co wiąże się z rozpoznaniem własnej tożsamości i z odpowiedzialnością za swe wybory, za swą niezależność i indywidualność, a także z tym, by umieć dostrzec własne powinności. Być może bohaterka „obdarowuje” ich własną śmiercią, bo wcześniej nie mogła, nie była w stanie ofiarować im swej miłości, spowić je nią, otulić uczuciem?

Jej wielkość, wielkość tragiczna, objawia się właśnie w tym geście – geście posłużenia się własną śmiercią. Aktywna postawa wobec tego, co ostatecznie i nieuniknione, oznacza w przypadku Nawal Marwan konfrontację z tym, co uderza w newralgiczne punkty jej życia, w miejsca intymne – w miłość, w macierzyństwo; oznacza konfrontację z nienawiścią, gniewem, gwałtem i zemstą. To dlatego wierzę, że treści zawarte w jej przesłaniu, stwierdzenia umieszczone w jej testamencie, a potem w listach do trójki dzieci, a także ton tego przesłania, mają szansę wzbudzić w nas drżenie, wywołać uczucie trwogi, współodczuwanie. To, z jaką godnością Nawal Marwan mierzy się z życiem i śmiercią, może pomóc nam otrząsnąć się, oczyścić percepcję i dostrzec inny wymiar człowieczeństwa, nierzadko skrywany w otulinie codzienności.

Napisałem na wstępie, że sztuka Wajdi Mouawada pozbawiona jest odniesień transcendentnych – nie wspomina się tu o bogach, religii, fatum, przeznaczeniu, a pogrążeni w nienawiści ludzie zdają się krzywdzić siebie wzajem sami z siebie. W poruszającym filmie o tym samym tytule, którego scenariusz powstał na podstawie sztuki, rzecz ma się zgoła odmiennie. Nie ma w nim żadnych wątpliwości, że u podstaw katastrofy tkwi ideologia religijna. I to dlatego najpewniej w zakończeniu filmu rozbrzmiewa przejmująca pieśń w wykonaniu Ciary Hendrick (mezzosopran), skomponowana przez Grégoire’a Hetzela do tych m.in. słów Nietzschego skierowanych „do wszystkich i do nikogo”: „Krwawimy

wszyscy na tajemnych stołach ofiarnych, smalimy się i smażymy wszyscy ku czci starych bożków” („To rzekł Zaratustra”, przeł. Sława Lisiecka i Zdzisław Jaskuła, „O starych i nowych tablicach”, 6). W obu jednak przypadkach – i w filmie, i w sztuce – metafizyka „Pogorzelska” nie jest metafizyką boskich interwencji w odpowiedzi na ludzką przewinę, a jeśli już miałyby dotyczyć rzeczywistości transcendentnej, byłaby raczej metafizyką ludzkich emanacji. Świat ludzki, uformowany przez ideologie, naznaczony jest gwałtem, skorodowany, przeżarty nienawiścią, wytracony z kolein, pozbawiony równowagi. Kobiety krzywdzą w nim kobiety pod dyktatem i pod dyktando mężczyzn. Ci zaś pozbyli się swej niezależności (lub nigdy jej nie zdobyli) i karmią się religijnymi sloganami. W tym ujęciu szereg postaw religijnych jawi się jako jednorodna siła krusząca ludzką indywidualność i niezależność sądu i działań. To dlatego matka Nawal Marwan zmusza swą córkę do pozbycia się dziecka, które poczęła w związku z osobą innego wyznania (tak jest w filmie, w dramacie możemy to sobie jedynie dopowiedzieć). Zmusza ją zresztą wbrew sobie, wbrew swym matczynom uczuciom, wbrew temu, co podpowiada jej matczyne serce. Czyż trzeba dodawać, że dokonuje się to przede wszystkim pod presją ideologii religijnej?

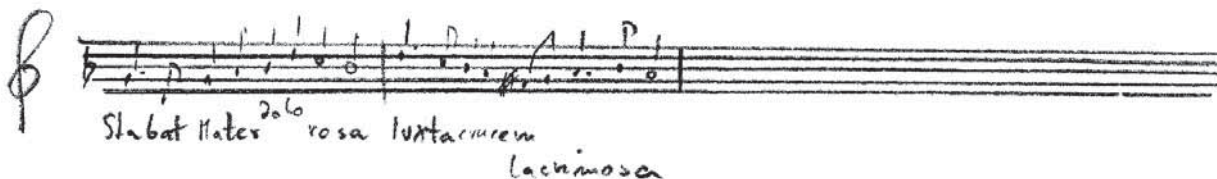
Przeciwwągią dla tego zwichniętego świata ludzi jest świat natury, wcale nie sielankowy, rozpościerający się pomiędzy żywiołami ognia i wody, pomiędzy tym, co spalone, wysuszone i tym, co wilgotne, mokre. To ważne, że na postaci „Pogorzelska” padają zarówno promienie słońca, jak i krople deszczu. Ta rzeczywistość przepływa i przekształca się w nieustannym rytmie przemian (silnie zaznaczony jest w dramacie cykl roczny), zgodnie z naturą rzeczy, nie bacząc na poronione wykwitki poczerńiałych mózgow. Zawstydzają nas ona czy koi? A może jedno i drugie?

Tam, gdzie człowiek oddaje się na służbę ideologii lub/i ulega jej presji, a przy tym nie chce pamiętać, że jest częścią natury, że natura – by tak rzec – leży

w jego naturze, dojść musi do tragedii rozpadu więzi rodzinnych, po którym nie sposób wyrysować już grafu widoczności wieloboku.

Jak w antycznej tragedii... Albowiem „Pogorzelsko” wpisuje się w antyczny wzorzec – bliźniaki niczym Edyp rozwiązać muszą zagadkę, ujawnić przyczynę milczenia matki. Ten oczywisty trop nie powinien jednak przesłonić bardziej jeszcze podstawowej zbieżności ze starożytną matrycą. Działania bohaterki stanowią wariant stojącej u źródła tragedii – jak przekonuje Dobrochna Ratajczakowa – „głębokiej gry o stawkę bardzo wysoką, bo uzależniającej istnienie i powodzenie zbiorowości od czynów jednostki”. Nie sądzę, aby tą zbiorowością była tutaj tylko rodzina, ród czy klan.

Sprawa ta nasuwa na myśl pytanie o podstawę, na której budować by można aktorsko-ludzką wiarygodność w konfrontacji z tekstem sztuki takiej, jak „Pogorzelsko”? Czy będzie nią psychologiczna identyfikacja z postaciami? To ryzykowne, bo najczęściej nasze życiowe doświadczenia nijak się mają do doświadczeń postaci tragicznych, takich jak Madame Marwan, ukonkretniających esencję ludzkiej kondycji. Intuicja podpowiada mi, że jedynym fundamentem, by starać się pozyskać wspomnianą wiarygodność, może być uczciwość w stawianiu samemu sobie pytań zasadniczych. Pytań tego rzędu – zachowując rzecz jasną stosowne proporcje – które musiała sobie zadać Nawal Marwan, pogrążająca się w milczeniu na pięć lat. Oczywiście nie ma mowy, aby konsekwentne podążanie za tym ciągiem myślowym doprowadziło nas do teatru psychologicznego. Chodzi raczej o teatr dążący do osiągnięcia wymiaru tragicznego, o teatr drążący, który może stać się narzędziem samopoznania, niczym skalpel przecinający tkankę człowieczego bycia. A dzięki temu teatr ów może mieć szansę odzyskania godności jako jedna z podstawowych form wyrazu artystycznego.



Nuty i tekst zapisane przez Macieja Kazińskiego; tłumaczenie: „Stoi Matka obolała, / Łzy pod krzyżem przepłakała” (przeł. Miron Białoszewski)

■ O ludzkim wymiarze ciszy

Sądzi się, że tylko w przyrodzie, w samotności przyrody można doświadczyć tej najgłębszej ciszy... na pustyni.

[...] Ale ta najgłębsza cisza zdarza się również w teatrze, [...] aktor wykonał jakiś gest albo powiedział jakieś zdanie, jedno spojrzenie, jakaś pauza, i nagle zjawia się ta wielka cisza – głęboka jak podziemna grota, wstrząsająca cisza*.

Tankred Dorst (współpraca Ursula Ehler) „Ja, Feuerbach”, przeł. Jacek St. Buras

Skuteczne dzieło sztuki pozostawia po sobie ciszę*.

Susan Sontag „Aesthetics of Silence”, cyt. za tejsze „Myśl to forma odczuwania”, przeł. Dariusz Żukowski

Cisza to nie milczenie. To brak dźwięku, nie słów.

Pomiędzy napiętą ciszą nieporozumienia i braku chęci zrozumienia (tzw. ciche dni) a dojrzałą i pełną ciszą akceptacji, jedności i współodczuwania, gdy słowa i inne dźwięki okazują się zbyteczne, gdy panuje spokój, rozciąga się obszar ludzkich relacji.

Ten pierwszy wymiar ciszy wiąże się z represją, z uciszaniem, z cenzurą lub autocenzurą. To cisza wynikająca z pozbawienia prawa głosu lub z braku woli, braku zainteresowania, żeby wysłuchać. Ta cisza ciąży, zapada, jest ciężka, głucho. Kamienna. „Głęboka jak podziemna grota”. Jak cisza Kordelii.

Ta druga jakość ciszy objawia się poprzez harmonię, równowagę, „dźwięczy” wtedy, gdy nie ma żadnego nadmiaru i żadnego braku. Ta cisza jest bezimien- na, nie potrzebuje nazw. A jednocześnie to cisza bezimiennych – tych, których syci czysta obecność, intymność spotkania, gdy imiona, nazwiska i tytuły

nie są do niczego potrzebne. Ta cisza wibruje, spowija, jest lekka, dźwięczna. „Głęboka jak podziemna grota”. Jak cisza Kordelii.

Czy potrafimy kierować się i podążać ku temu drugiemu wymiarowi ciszy? Droga prowadzi (chyba)* tylko przez rozmowę, przez dialog – przez oddechy, dźwięki i słowa, wsparte żywą obecnością, i przez żywą obecność, wspartą oddechem, dźwiękiem i słowem.

I to rozmowa – sztuka (w)śłuchania, zadawania pytań i udzielania odpowiedzi – jest tą wartością, której deficytu najboleśniej dziś doświadczamy. I tu właśnie teatr, w którym cisza to tylko czasami pauza czy chwila zawieszenia, a często – niestety – dłuższa, może okazać się szczególnie przydatny – jako miejsce wstuchania, praktykowania dialogu, jako miejsce bezpośredniego doświadczania różnych wymiarów ciszy.

Piszę „chyba” w parentezie, bo możliwe, że sprawdza się tu również reguła separacji i milczenia, praktykowana w niektórych zakonach (zob. film „Wielka cisza”). Tego jednak nie wiem, nie praktykowałem.

■ O dwugłocie

Dla Esterki i Kajetana

Nemes Nagy Ágnes „Ptak”,
przeł. Grzegorz Ziółkowski

„Na moim ramieniu usiadł ptak”. Nie... – dwa ptaki. Przyszły na świat wraz ze mną. Ale nie są to dwa kruki przekazujące wieści wojownikowi, choć jak one – jeden to myśl lotna niczym mewa, a drugi – pamięć ołowiana, tak jak wróbel. Zawsze boję się, że moja myśl może pod wieczór nie trafić z powrotem do domu, ale bardziej obawiam się o to, czy do gniazda wróci pamięć serca.

Pamiętać i myśleć. Myśleć i pamiętać. Splątane jak pępowina płodu w brzuchu matki. Jak splątane fotony.

Jesteśmy podwójni (choć nie całkiem). Ludzcy, zwierzęcy. Organiczni, geometryczni. Symetryczni (też nie całkiem), prostopadli. Rzadko prostolinijni.

Mamy dwa płuca i dwie dłonie. Dwa przedsionki i dwie komory serca. Dwie półkule mózgu i dwie dziurki w nosie. Dwoje oczu, które patrzą naprzód i wstecz. I dwoje uszu, które wsłuchują się w to, co było, i nasłuchują, często z trwogą, przyjscia tego, co nieuniknione. U naszych początków są matka i ojciec. Tam gdzie nasz kres – jesteśmy tylko Ty i ja.

Na moim ramieniu usiadł ptak.
Urodził się wraz ze mną*.

Jako staruszkowie nosimy na ramionach swoje dziecko – woskową kukłę ucznia. Jednocześnie dziobiemy i przyglądamy się dziobaniu, puszczając w ruch karuzelę naszego wewnętrznego teatru. Jak antyfona – jesteśmy w odpowiedzi.

Jesteśmy pomiędzy – obecni w innych, innych nosimy w sobie.

Pomiędzy niebem a ziemią nasza zwierzęco-ludzka parzystość przemienia się, przepływa, wi(b)ruje. Jak beczka miodu tęsknimy za łyżką dziegciu, jak rytm parzysty – za synkopą, jak żelazna pięść – za jedwabiem rękawiczki. I w tym tańcu uzupełniających się przeciwieństw jeden plus jeden przemienia się w jeden, czasem równa się φ (czyt. „fi” jak fi-lo-zofia), czyli 1,6180339887..., innym razem dwa plus jeden to coś ponad trzy, a dwa i dwa daje pięć. Kwadrat traci kąty. A rzemieślnik staje się, na chwilę, idealistą, dosiada naraz dwóch koni i napina dwa łuki.

Bądźcie podwójni, lecz nie dwulicowi. Podwójni, ale nie dwoiści. I niech ten i tamten dwugłós da Wam posmak ciszy.

Luty 2015

TEN KTÓREGO ZWAŃ aniołem stróżem
albo przyjacielem duszy
przyjdzie do mnie, w progu stanie
i nawet nie zapuka
ja uśmiechnę się i powiem
wejdź mój miły
właśnie wyjść mi trzeba było
ale skoro jesteś, zostań
on usiądzie, spojrzy,
ramionami wzruszy
na herbatę wstawię
takie zwykłe, wiatrem tchnące
dzień dobry

27 maja 1992

SERCE Cisza wieloboku

na motywach dramatu „Pogorzelsko” Wajdi Mouawada przeł. Tomasz Swoboda („Dialog” 2012 nr 4) z uwzględnieniem angielskiego przekładu Lindy Gaboriau; z fragmentem wiersza „Al-Atlal” („Ruiny”) i cytatem z „Pod wulkanem” Malcolma Lowry’ego (przeł. Krystyna Tarnowska), a także fragmentami tekstów piosenek „The Logical Song” zespołu Supertramp (autorzy tekstu: Richard Davies, Roger Hodgson) i „Silence is Sexy” Einstürzende Neubauten. Tekst wypracowany został w dużym stopniu na próbach PRACOWNI || ROSA

Tekst* Grzegorz Ziółkowski

ZGLISZCZA – SUITA

MYŚLĄC O ZWIERZĘTACH ZE ZBOMBARDOWANEGO ZOO

0. OPUSZCZENIE GARDY

00. ARCHITEKTURA UPADKU

01. SKROP MNIE ROSĄ

02. Z JEDNEGO MIOTU

03. WOKÓŁ NOŻA

04. OD NITKI DO KŁĘBKA

05. MATKA-EGZEKUC-JA

AL-ATLAL – RUINY

PAMIETAJĄC O HISTORII MERIAM IBRAHIM...

I. STUDNIA MAZUTU

1. Otwarcie testamentu – 2. Wprowadzenie do teorii grafów – 3. Zaburzenie widzenia peryferyjnego

II. ZBŁĄDZENIE

4. Brzuch – 5. Płaczesz? – 6. Razem – 7. Czytać, pisać, mówić, liczyć



III. ZIELONA KAPOTA

8. Bliźnięta – 9. Fotografia – 10. Fobia autobusów – 11. Do samego serca wieloboku

IV. POSZUKIWANIE

12. Rodzinne strony – 13. Dwie kule – 14. Więzienie – 15. Śpiewająca – 16. Brat i siostra
– Intermedium: Pogrzeb – 17. Szczepieni

V. CZERWONY KAJET

18. Zeznanie – 19. Amator – Intermedium: Pogrzeb cd. – 20. Tell me who I am – 21. Zasady wolnego
strzelca – 22. Reputacja artysty – 23. Jeden – Intermedium: Pogrzeb finał – 24. Silence is sexy

25. Przerwanie milczenia



ZGLISZCZA – SUITA

MYŚLĄC O ZWIERZĘTACH ZE ZBOMBARDOWANEGO ZOO

0. OPUSZCZENIE GARDY

NOTARIUSZ

Trzeba zanurzyć się, zanurkować, dać nura.

00. ARCHITEKTURA UPADKU

01. SKROP MNIE ROSĄ

Kiedy myśl znajduje ukojenie
A rana zabliznia się, inna rana jątrzy się w pamięci.

Pozwól mi

Napi

ć

się

z

jej zgli

szcz.

I opowiedz historię w moim imieniu,
póki tzy nie wyschły.

02. Z JEDNEGO MIOTU

– Kamień, płomień, noże i sznur.

Tak rozrywali sen

starców, kobiet i dzieci...

...ukołyszanych podczas wielkiej nocy świata.

– Co chcesz zrobić?

– To, co robili starożytni – wyczytać przepowiednię z lotu ptaków.

– Dokąd chcesz pójść?

– Wejdę do każdego domu!

- I co, wpakujesz wszystkim kulę w łeb – wszystkim co do jednego?
- Ciągłe krzyczą: „Oko za oko!”, „Ząb za ząb!”
- Myśl! Myśl!
 - To nikomu nie wróci życia.
 - Jesteś ofiarą, a chcesz zostać katem,
 - a potem... znów ofiarą.
 - Umiesz czytać, pisać, mówić, liczyć...!
 - Cierpienie to potworna suma, której nie sposób obliczyć.
 - Nie możesz uczestniczyć w sumowaniu,
 - mnożeniu i dzieleniu cierpienia.
- Będziemy stać z założonymi rękami?
 - Będziemy czekać?
 - Mówić?
 - Myśleć?
 - Kalkulować?
 - Zostaliśmy ogołoceni, obdarci ze skóry.
- Myślisz, że zarzynając własnymi rękami syna i córkę oprawcy, czegoś go nauczysz?

Maria Bohdziewicz (Meriam)
i Grzegorz Ziółkowski
(Notariusz). To i następne
zdjęcia ze spektaklu „SERCE”
zrobione zostały na próbie
10 września 2015 r. w Sali
Teatru Laboratorium we
Wrocławiu przez Marcina
Oliwę Soto



03. WOKÓŁ NOŻA

- Cóż to za świat...
w którym zwierzęta dają więcej nadziei niż ludzie?

Co to za świat,
w którym przedmioty dają więcej niż ludzie nadziei?

- Widzisz te buty?
Zdjęliśmy je dziś w nocy z nóg trupów.
Każdego z mężczyzn, którzy je nosili,
zabiliśmy,
patrząc im w oczy.
Mówili:
„Jesteśmy z jednego kraju,
z jednej krwi,
z południa,
z północy”.
A my rozbiliśmy im głowy,
a potem zdjęliśmy buty.

- Ładne... Piękne...
Interesujące... Nadzwyczajne...
To jak splunąć ofiarom w twarz.

- Na początku ręka mi drżała...
- Tak jest zawsze.
Pierwszy raz się wahamy.
Nie mamy pojęcia, jak twarda jest głowa.
Nie wiemy, jak mocno trzeba uderzyć.
Nie wiemy, gdzie wbić nóż.
- Najtrudniej nie jest wbić, ale wyciągnąć...
- Bo wszystkie mięśnie tężeją i nóż utyka.
- Mięśnie wiedzą, że tam jest życie.
Że życie jest wokół noża.







04. OD NITKI DO KLĘBKA

Od gniewu do krzywdy,
od krzywdy do żalu,
od żalu do gwałtu,
od gwałtu do NIENAWIŚCI,
i tak... do początku świata...

Przedwczoraj policjanci powiesili
trzech nastoletnich uchodźców,
którzy wyszli poza teren obozu.

- Dlaczego policjanci powiesili trzech nastoletników?
 - Bo dwaj uchodźcy zgwałcili i zabili dziewczynę z wioski.
- Dlaczego ci dwaj zgwałcili tę dziewczynę?
 - Bo policjanci ukamienowali rodzinę uchodźców.
- Dlaczego policjanci ich ukamienowali?
 - Bo uchodźcy spalili dom pod wzgórzem.
- Dlaczego uchodźcy spalili dom?
 - Żeby zemścić się na policjantach, którzy zniszczyli wydrążoną przez nich studnię.
- Dlaczego policjanci zniszczyli studnię?
 - Bo uchodźcy spalili plony po stronie wilczej rzeki.
- Dlaczego spalili plony?...
 - Na pewno mieli jakiś powód...
- Na pewno mieli jakiś powód...
- Na pewno mieli jakiś powód...
- Moja pamięć tak daleko nie sięga,
ale opowieść można by snuć jeszcze długo...

05. MATKA-EGZEKUC-JA

Płoneło...

Trzy dni temu płoneło,
wszystko płoneło,
wszystko...

wszystko się piekło.

Jeden z policjantów przygotował egzekucję trzech braci.

Postawił ich pod ścianą.

Trzęsły się im nogi.

Inni przywlekli ich matkę za włosy,

postavili przed nimi,

a policjant krzyknął:

„Wybieraj!

Wybieraj, wybieraj którego z nich ocalić.

Wybieraj!

Wybieraj albo zabiję wszystkich.

Wszystkich trzech!

Liczę do trzech

i strzelam do wszystkich trzech!

Wybieraj!”

A ona,

nie mogąc wydusić słowa,

nie mogąc nic,

kręciła głową w prawo i w lewo

i patrzyła na każdego z trzech synów!

Jej ciężkie piersi

(‘Nani nani’ – kołysanka)

i ciało sterane od dźwigania tej trójki.

Spojrzała na policjanta i powiedziała,

jakby w odruchu ostatniej nadziei:

„Jak możesz,

popatrz,

mogłabym być twoją matką!”

Wtedy uderzył ją:

„Nie obrażaj mojej matki!

Wybieraj!”

A ona wypowiedziała imię.

I upadła.

A policjant zastrzelił dwóch młodszych synów

i zostawił przy życiu pierworodnego.



A ten trząś się cały.
I zostawił go.
I odszedł.
I obydwa ciała upadły.
A matka wstała
i pośrodku płonącego miasta zaczęła krzyczeć,
że to ona zabiła swoje dzieci.

Jesteś listkiem... cytrynowego drzewa
Urodziłeś się po to, żeby chodzić w blasku
Urodziłeś się, aby patrzeć w słońce
Urodziłeś się, aby słuchać deszczu...







AL-ATLAL – RUINY

PAMIĘTAJĄC O HISTORII MERIAM IBRAHIM...

I. STUDNIA MAZUTU

1. Otwarcie testamentu

GŁOS NOTARIUSZA

Wejdźcie, wejdźcie,
wejdźcie!!

Nie stójcie w przejściu.

Rozumiem,

no tak, rozumiem, że nie chcecie wchodzić.

Ja bym nie wszedł.

Testament to coś obcego,
koniecznego.

To zło konieczne...

Pewnie...

pewnie, że wolałbym was spotkać w innych okolicznościach...

Ale zawsze lepsze to – niż studnia mazutu...!

Ojciec tak mówił tuż przed śmiercią.

„Śmierć to lepsze niż studnia mazutu”...

BLIŻNIAK

Śmierć nie mówi.

Łamie wszystkie obietnice.

Przychodzi kiedy chce.

BLIŻNIACZKA

Mówiła: bliźniaki.

Mówiła: bliźniaczka.

Mówiła: bliźniak.

BLIŻNIAK

Nigdy nikomu nic nie mówiła.

To znacząco na długo zanim w ogóle przestała mówić...

BLIŹNIACZKA

Kiedy umarła, padało.

BLIŹNIAK

W jej kraju nigdy nie pada...

MERIAM

Wszystko, co mam, zostanie równo podzielone
między bliźniaki zrodzone z mojego łona.

Przekazuję ci zieloną kapotę z numerem 72 na plecach.

A tobie – czerwony kajet.



Pochowajcie mnie naga,
Pochowajcie mnie bez trumny,
Bez ubrania, bez osłony,
Bez modlitwy,
Twarzą do ziemi.
Ułóżcie mnie na dnie dołu,
Żeby twarz dotykała świata.
W ramach pożegnania
Każde z was
Wyleje na mnie
Wiadro zimnej wody.
Potem wrzucicie ziemię i zamkniecie grób.

Na moim grobie nie będzie żadnego kamienia
A moje imię nie zostanie nigdzie zapisane.
Żadnych epitafiów dla tych, którzy nie dotrzymują obietnic.
A obietnica nie została dotrzymana.
Żadnych epitafiów dla tych, którzy zachowują milczenie.
A milczenie zostało zachowane.
Żadnego kamienia,
Żadnego nazwiska na kamieniu,
Żadnego epitafium dla nieobecnego imienia na nieobecnym kamieniu,
Żadnego imienia.

Dzieciństwo to nóż wbity w gardło.
Niełatwo go wyjąć.
Niełatwo je przeciąć.
Niełatwo go stępić.

Notariusz wręczy ci kopertę.
Ta koperta nie jest dla ciebie.
Adresowana jest do twojego ojca.
Twojego i twojego brata.
Znajdź go i wręcz mu tę kopertę.

Notariusz wręczy ci kopertę.
Ta koperta nie jest dla ciebie.
Adresowana jest do twojego brata.
Twojego i twojej siostry.
Znajdź go i wręcz mu tę kopertę.

Kiedy te koperty zostaną dostarczone,
Dostaniecie list.
Milczenie zostanie przerwane
I na moim grobie będzie mógł stanąć kamień.
A na kamieniu – moje imię wyryte w słońcu.

2. Wprowadzenie do teorii grafów

BLIŹNIAK

Jeszcze na sam koniec musiała nas udupić!
Jędz! Stara kurwa! Dziwka jebana!
Wredna suka! Szmata niedomyta!
Stara zdzira! Małpa pierdolona!
Już od dawna myśleliśmy, że zdechnie, kurwa jedna,
i przestanie się wpierdalać, głupia pizda!
No i jest, bingo!
Wreszcie zdechła!
Ale nie..., surprise...
To nie koniec!
Tegośmy nie przewidzieli!
Dobrze się przygotowała, nieźle wszystko wymyśliła!
Myślisz, że pochowamy ją twarzą do ziemi?
Tak myślisz?
Naplujemy na nią!
W każdym bądź razie ja napluję!

BLIŹNIACZKA

Nie jestem dziś w stanie powiedzieć, ilu z was zda czekające nas egzaminy.
Celem matematyki, jakiej uczyliście się do tej pory, było podanie dokładnego
i konkretnego rozwiązania dokładnych i konkretnych problemów.
Matematyka, w którą zostanieie wdrożeni,
ma zupełnie inną naturę, gdyż będzie tu mowa o nierozwiązywalnych problemach,
które zawsze prowadzą do innych,
równie nierozwiązywalnych problemów.
Osoby z waszego otoczenia będą mówiły wam,
że to, na co się porywacie,
jest bezużyteczne.
Zmieni się wasz sposób mówienia,
a w jeszcze większym stopniu – wasz sposób...
milczenia.

Tego nie wybaczą wam przede wszystkim.
Będą zarzucać, że marnujecie umysł na absurdalne teoretyczne ćwiczenia.
Nie będziecie mieli argumentów na własną obronę,
bo wasze argumenty cechuje absolutnie wyczerpująca złożoność.

Witam w przestrzeni czystej matematyki, czyli w krainie samotności!!

BLIŹNIAK

Nie będę płakał.
Przysięgam, nie będę płakał!
Umarła!
Niczego jej nie jestem winien.
Ani jednej łezki,
nic!
Niech gadają, co chcą!
Że nie płakałem po śmierci matki!
Powiem, że to nie była moja matka!
Nie mam zamiaru udawać!
Płakać!
Czy ona kiedyś za mną płakała?
W sercu nie miała serca, tylko kamień.

BLIŹNIACZKA

Weźmy wielobok zwyczajny o pięciu bokach: A, B, C, D i E.
Nazwijmy go P.
Wyobraźmy sobie teraz, że ten wielobok przedstawia plan domu,
w którym mieszka rodzina.
I w każdym rogu tego domu stoi jeden z członków tej rodziny.
Zastąpmy na chwilę,
powtarzam – na chwilę,
A, B, C, D i E: matką, ojcem, synem, córką i drugim synem,
mieszkającymi razem w wieloboku P.
Postawmy pytanie: kto, z zajmowanego punktu widzenia, może przez chwilę zobaczyć kogo.
Matka widzi ojca, syna, córkę i drugiego syna.
Ojciec widzi matkę.
Syn widzi siostrę i matkę.
Drugi syn widzi matkę.
Wreszcie siostra widzi brata i matkę.
Odzworowanie to nazywamy teoretycznym odzworowaniem rodziny mieszkającej w wieloboku P.

A teraz usuńmy ściany domu
i wykreślmy linie między tymi członkami rodziny, którzy się widzą.
Rysunek, jaki otrzymamy, nazywamy grafem widoczności wieloboku P.
W jaki sposób naszkicować graf widoczności
i tym samym podać kształt odpowiedniego wieloboku?
Jaki kształt ma dom,
w którym mieszkają członkowie rodziny?
Spróbujcie wykreślić taki wielobok...
Nie uda się wam.
Cała teoria grafów opiera się na tym zagadnieniu,
jak dotąd niemożliwym do rozwiązania.
I właśnie ta niemożliwość jest piękna.

BLIŹNIAK

Jej akt ostatniej woli!
Znajdźcie ojca i brata!
Dlaczego sama ich nie znalazła, skoro to kurwa takie pilne!?
Dlaczego się nami choć trochę nie zajęła.
Musiała mieć jeszcze jednego syna?!
Dlaczego w swoim testamencie ani razu nie mówi o nas „moje dzieci”?!
Nie używa słowa „syn” ani „córka”!
Tylko „dzieci zrodzone z mojego łona”,
jakbyśmy byli
gównem,
plwociną,
wymiocinami,
których chce się pozbyć.

3. Zaburzenie widzenia peryferyjnego

BLIŹNIACZKA

Wiesz, dlaczego przegrałeś ostatnią walkę?
Wiesz, dlaczego przegrałeś przedostatnią walkę...?
I przed-przedostatnią walkę...?

BLIŹNIAK

I przed-przed-przed-przed-przedostatnią... też.

BLIŹNIACZKA

Tym sposobem się nie zakwalifikujesz.
Nie patrzysz!
Jesteś ślepy!
Nie widzisz ruchu nóg przeciwnika.

Nie widzisz jego gardy...
Nazywają to zaburzeniem widzenia obwodowego.
To ty jesteś najmocniejszy!

BLIŻNIAK
Żadnej litości dla przeciwnika?!

BLIŻNIACZKA
Jeśli wygrasz, przechodzisz na zawodowstwo.

BLIŻNIAK
Jak można ją w ogóle brać poważnie?
Przez 10 lat spędza całe dnie w sądzie
na procesach wszelkiego rodzaju wariatów,
zbożców i morderców,
po czym,
z dnia na dzień,
przestaje mówić.
Ani słowa więcej!
A teraz wymyśla sobie jeszcze żyjącego męża
i syna, który kurwa nigdy nie istniał..
Kurwa!!

BLIŻNIACZKA
W dniu i godzinie naszych urodzin znów zaczęła mówić!
To było jak prezent dla nas.
Powiedziała:
„Teraz, kiedy jesteśmy razem, jest lepiej”.
Teraz, kiedy jesteśmy razem...

W matematyce
1 plus 1 nie daje 1,9 ani 2,2.
Daje 2.
Niezależnie od tego, czy się w to wierzy, czy nie,
1 i 1 daje 2.
Sądziłam, że znam swoje miejsce...
Że jestem punktem, który widzi tylko brata i matkę.
Dziś dowiaduję się, że mogę zobaczyć także ojca;
dowiaduję się, że istnieje jeszcze jeden wierzchołek tego wieloboku,
jeszcze jeden brat.
Jakie jest zatem moje miejsce w środku tego grafu?

II. ZBŁĄDZENIE

4. Brzuch

UKOCHANY-OJCIEC

Przyniosłem ci prezent Meriam.

Ten sam, który widziałas w wędrownym teatrze.

Tak się śmiałaś!

Podszedłem do ich obozowiska,
mało brakowało, a pożarłby mnie lew,
słoń zdeptał,

musiałem ułożyć się z tygrysami,

uśpiłem trzy węże

i wszedłem do namiotu klauna.

Nos był na stole,

wziąłem go

i uciekłem!

MERIAM

Posłuchaj.

Nic nie mów.

Nie.

Nie mów.

Jeśli powiesz jeszcze jedno słowo,

możesz mnie zabić.

Zamilknę.

Mój brzuch jest pełen ciebie.

I nie ma już słów.

Tylko wiatr.

Zabiją nas.

Ciebie pierwszego...

5. Płaczesz?

MATKA

To dziecko cię nie dotyczy.

MERIAM

Jest w moim brzuchu.

MATKA

Zapomnij o brzuchu!

To dziecko cię nie dotyczy.

Nie dotyczy twojej rodziny,

nie dotyczy twojej matki,

nie dotyczy twojego życia.

MERIAM

Kładę tu rękę i od razu widzę jego twarz.

MATKA

To, co widzisz, się nie liczy!

To dziecko cię nie dotyczy.

Nie istnieje.

Nie ma go.

MERIAM

A jak się urodzi?

MATKA

Nie będzie istniało.

Otrzyj łzy.

MERIAM

To ty płaczesz.

MATKA

Wracasz z daleka,

wracasz ze zhańbionym brzuchem

i stajesz prosto przede mną,

żeby mi powiedzieć swoim dziecięcym ciałem:

„Kocham i mam całą miłość w brzuchu”.

To dziecko nie istnieje.

Zapomnisz o nim.

MERIAM

Nie zapomina się o swoim brzuchu!

MATKA

Zapomina.

MERIAM

Ja nie zapomnę!

MATKA

Więc wybieraj!

Zatrzymaj dziecko

i w jednej chwili

zostaw rodzinne strony na północy,

zostaw dom,

zostaw rodzinę

i zostaw mnie...

MERIAM

Mamo...

MATKA

...Albo zostań i uklęknij.

Uklęknij!

Uklęknij!!

MERIAM

Mamo!

MATKA

Zostaniesz w domu.

A dziecko weźmie ten, kto je będzie chciał...

6. Razem

UKOCHANY-OJCIEC

Dzieciństwo to nóż, wbity w gardło...

Przez... braci z północy.

Zawsze już będę czuł w ustach smak twojej...

MERIAM i UKOCHANY-OJCIEC

...krwi.

UKOCHANY-OJCIEC

Kiedy urodzisz to dziecko, powiedz mu:

„Cokolwiek się stanie, zawsze będę cię kochał”.

MERIAM

Cokolwiek się stanie, zawsze będę cię kochać.

7. Czytać, pisać, mówić, liczyć

BABKA

Wraz z końcem zimy słyszę krok śmierci w płynącej wodzie strumyków.

Pory roku mijają.

Meriam nic już nie mówi,

wini siebie i błądzi.

Błądzi.

Są rzeczy, które chce się powiedzieć w chwili śmierci

ludziom, których kochaliśmy,

którzy nas kochali...

Powiedzieć im...

ostatni raz...

uzbroić na szczęście!

Nie poddawaj się.

Nie mów „tak”.

Mów „nie”.


Twoja miłość odeszła.

Twoje dziecko odeszło.

Nie zgadzaj się.


Nigdy się nie zgadzaj.







Naucz się czytać.
Naucz się pisać.
Naucz się liczyć.
To twoja jedyna szansa, aby nie być taką jak my.
Obiecuj mi to...
Obiecuj mi to!
Obiecuj!!

MERIAM
Obiecuję.



BABKA
Za trzy dni mnie pochowają.
Włożą do ziemi, z twarzą zwróconą ku niebu,
każdy wyleje na moje ciało wiadro wody,
ale kamień pozostanie nagi,
bo nikt z nich nie umie pisać.
Kiedy ty się nauczysz,
wróc i wyryj na kamieniu moje imię,
bo dotrzymałam obietnicy.



Kobiety z naszej rodziny,
od tak dawna są pogrążone w gniewie.
Ty też przekażesz swojej córce w spadku gniew.
Trzeba przerwać tę nić.
Naucz się odmawiać.
Przerwij milczenie.
Przerwij milczenie...

III. ZIELONA KAPOTA

8. Bliźnięta

BLIŹNIAK

Uniwersytet cię szuka.
Twoi przyjaciele cię szukają.
Twoi uczniowie cię szukają.
Ja cię szukam...

BLIŹNIACZKA

Po co do mnie przychodzisz?

BLIŹNIAK

Bo wszyscy myślą, że umarłaś!

BLIŹNIACZKA

Ze mną wszystko w porządku.
Możesz iść.

BLIŹNIAK

Zachowujesz się dokładnie tak jak ona.

BLIŹNIACZKA

To, co robię, dotyczy tylko mnie.

BLIŹNIAK

Nie!
Dotyczy także mnie.
Masz tylko mnie,
a ja mam tylko ciebie.
A zaczynasz milczeć tak jak ona.
Nic już nie mówisz.
Tak jak ona.
Wraca któregoś dnia
i zamyka się w pokoju.
Siedzi.
Jeden dzień.
Dwa.
Trzy.



Nie je.
Nie pije.
Znika.
Raz.
Drugi.
Trzeci.
Wraca.
Milczy.
Zamyka się.
Ty się zamykasz.
Milczysz.



BLIŹNIACZKA
Posłuchaj.
Posłuchaj chwilę.
Słysząc, jak oddycha.

BLIŹNIAK
Słuchasz milczenia...!?

BLIŹNIACZKA
To jej milczenie.

BLIŹNIAK
Wyrzuć te nagrania.
Wróć na uniwersytet.
Prowadź zajęcia i skończ doktorat.

BLIŹNIACZKA
Mam w dupie mój doktorat! Kurwa!
W milczeniu matki jest coś,
co chcę zrozumieć.
Zostaw mnie.
Jestem twoją siostrą, nie matką,
a ty moim bratem, nie ojcem.

BLIŹNIAK
Na jedno wychodzi...

BLIŹNIACZKA
1 i 1 daje 2...



9. Fotografia

BLIŹNIACZKA

Mów!

Dlaczego nic mi nie powiesz?

Dlaczego mi nic nie powiesz?

Od czego zacząć...?

Tamtego dnia oglądała rozprawę
w międzynarodowym trybunale,
która dotyczyła wojny domowej
w jej kraju rodzinnym.

Sto razy czytałam protokół,
próbując zrozumieć.

Nie ma w tym żadnej logiki.

Przestała mówić w dniu naszych urodzin.

Wróciła i zamilkła.

Koniec, kropka.

Jest tylko to małe zdjęcie...

Trzeba je powiększyć.

Przyjrzeć mu się.

Zwrócić uwagę na najdrobniejszy szczegół.

Zacząć właśnie od niego.

Widzę ją.

Siedzi.

W milczeniu.

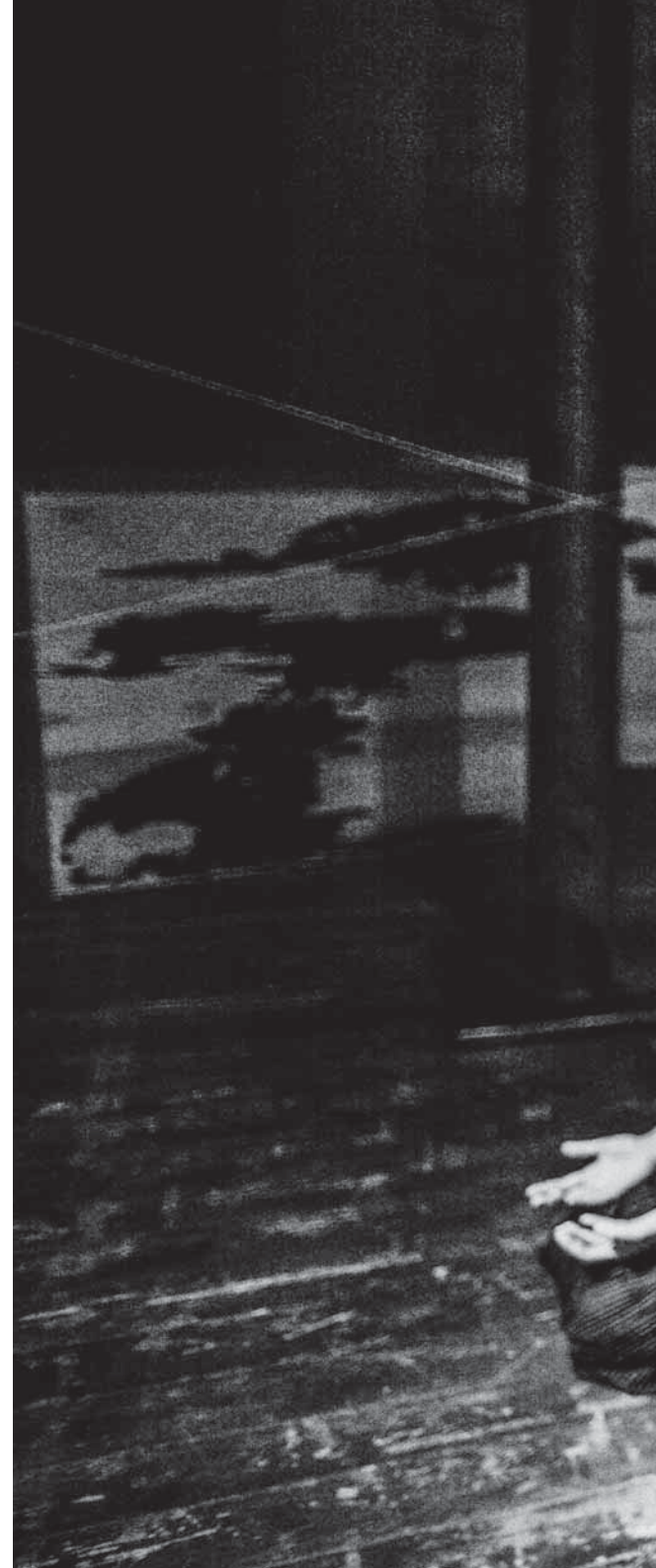
To nie jest wzrok wariatki.

Ani wzrok zagubiony.

Jest jasny i przenikliwy.

Na co patrzysz mamó,

na co patrzysz?





10. Fobia autobusów

MERIAM

Byłam w autobusie, byłam razem z nimi!
Kiedy oblewali nas benzyną, krzyczałam:
„Nie jestem z obozu,
nie należę do uchodźców z południa,
jestem jak wy,
szukam dziecka, któreście mi zabrali!”
Wtedy pozwolili mi wysiąść,
a potem,
potem strzelili
i w jednej chwili autobus zapalił się,
zapalił ze wszystkimi, którzy byli w środku,
zapłonął ze starcami,
z kobietami,
z dziećmi.
Cały!
Jakaś kobieta próbowała wyjść przez okno,
ale żołnierze strzelili do niej
i tak już została,
okrakiem na brzegu okna,
z dzieckiem w ramionach.
Jej skóra stopiła się,
skóra dziecka stopiła się,
wszystko się stopiło!

11. Do samego serca wieloboku

BLIŹNIACZKA

To kraj mojej matki.
Jest lato,
widać to po kwiatach w tle.
Na spalonym autobusie z tyłu są napisy.
Proszę spojrzeć.
Widzicie, tuż nad jej ramieniem...
To rękojeść pistoletu.
Być może pracowała jako strażniczka w więzieniu...

MERIAM
Czego się boisz?

BLIŹNIACZKA
Czego się boję?
Że znajdę...

BLIŹNIACZKA
Dzwonię do ciebie...
Jestem na lotnisku.
Dzwonię, żeby ci powiedzieć, że tam jadę.
Nie robię tego dla niej, tylko dla siebie.
I dla ciebie.
Dla przyszłości.
Do tego trzeba najpierw znaleźć mamę,
jej wcześniejsze życie.
Muszę kończyć.
Kończę i lecę,
na oślep, daleko...

BLIŹNIACZKA
...bardzo daleko od tej pieprzonej geometrii, która rządziła moim życiem.

BLIŹNIACZKA i MERIAM
Nauczyłam się pisać, liczyć, czytać i...

MERIAM
...odmawiać.

BLIŹNIACZKA
Nauczyłam się kalkulować...

Dokąd mnie zabierasz mammo?
Dokąd mnie zabierasz?

MERIAM
Do samego serca wieloboku,
do samego serca...

BLIŹNIAK
Nie rozumiem, w co ty grasz.
Co to za zwarcie?
Nie ma ojca, brata,
jesteśmy tylko ty i ja.
Masz zamiar biegać i krzyżeć:
„Tato, tato, gdzie jesteś?
Jestem twoją córką?”
To nie jest, kurwa,
zagadnienie matematyczne!
Nie znajdziesz rozwiązania!
Nie ma rozwiązania. Nie ma...

BLIŹNIACZKA
...mówić.

IV. POSZUKIWANIE

12. Rodzinne strony

BLIŹNIACZKA

Powiedziano mi, że zna pani wszystkie historie wioski.

AKUSZERKA

Prawdziwe i nieprawdziwe...

BLIŹNIACZKA

Pamięta pani Meriam?

Urodziła się i wychowała tutaj.

AKUSZERKA

Meriam odeszła.

Ale to legenda.

BLIŹNIACZKA

A co mówi legenda?

AKUSZERKA

Mówi, że któreś nocy rozdzielono Meriam i jej ukochanego.

BLIŹNIACZKA

Kim był?

AKUSZERKA

To legenda!

Mówią, że jak zbyt długo błąkamy się po lesie,
przy skale pod wilczym wzgórzem słyszać ich śmiech.

Na cmentarzu jest jeszcze kamień,
na którym, według legendy,
Meriam wykuła imię swojej babki.
Litera po literze.

BLIŹNIACZKA

Gdzie znajduje się najbliższe więzienie?

AKUSZERKA

W piekle.

BLIŹNIACZKA

A dokładniej?

AKUSZERKA

Idź tą drogą na południe.

13. Dwie kule

MERIAM

Chwyć granat i pójde do tych zidiociałych mężczyzn,
a potem wysadzę się w powietrze z radością na twarzy.

Obiecałaś, że przewiesz tę nić.

Wystarczy, że pojawisz się
w zmarszczce na twarzy tych,
którzy niszczą nasze życie...

Naprawdę to wystarczy, by zerwać z nich ciało aż do szpiku duszy?

Nie!

Uderzę.

Ale tylko w jedno miejsce.

Nie tknę żadnego dziecka,

żadnej kobiety,

żadnego starca

poza jednym – tym, który wydał rozkaz.

Wpakuję mu dwie kule w łeb.

Dwie bliźniacze kule.

Nie jedną, nie trzy.

Dwie.

14. Więzienie

PRZEWODNICZKA

Aby poprawić ruch turystyczny,
więzienie to zostało po wojnie domowej
przekształcone w muzeum.

Tutaj mamy najśłynniejszą celę
– numer 7.

Ludzie odbywają do niej pielgrzymki.

To była cela Śpiewającej Kobiety.

Więziono ją przez 5 lat.

Gdy inne torturowano, ona śpiewała.

BLIŹNIACZKA

Czy ta śpiewająca kobieta nazywała się Meriam?

PRZEWODNICZKA

Nie znamy ich imion.

Wszyscy mieli tylko numery.

Śpiewająca Kobieta była numerem 72.

To tutaj słynna liczba.

BLIŹNIACZKA

72?!

Zna pani kogoś, kto tu pracował?

PRZEWODNICZKA

Niech pani pójdzie do szkolnej dozorczyńni.

15. Śpiewająca

BLIŹNIACZKA

To pani nic nie mówi? Z tyłu ma numer 72.

DOZORCZYNI

Śpiewająca Kobieta...

Byłam jedną z nielicznych, którzy widzieli jej twarz.

Cela numer 7.

To ona zabiła szefa organizacji, dwoma strzałami.

Wsadzili ją tutaj.

Wszyscy jej przyjaciele zostali złapani i zabici.

Tylko Śpiewająca została przy życiu.

Zajmował się nią naczelnik.

Nocami, kiedy ją gwałcił, ich głosy mieszały się ze sobą.

BLIŹNIACZKA

Była gwałcona!



DOZORCZYNI

To było tutaj na porządku dziennym.
Zaszła w ciążę...
W nocy, kiedy rodziła,
w więzieniu była kompletna cisza.
Rodziła sama,
samiuteńka,
skulona w rogu celi.
Słyszeliśmy jej krzyki,
to było jak przekleństwo rzucone na nas wszystkich.
Gdy zamilkła,
weszłam do środka.
Było całkiem ciemno.
Włożyła dziecko do wiadra
i przykryła ręcznikiem.
Moim zadaniem było wrzucać niemowlęta do rzeki.
Była zima.
Wzięłam wiadro, nie śmiałam spojrzeć, wyszłam.
Noc była piękna i chłodna.
Głęboka.
Bez księżyca.
Rzeka była zamarznęta.
Podeszłam do brzegu i tam je zostawiłam.
Ale usłyszałam krzyk dziecka i śpiew kobiety.
Te głosy przetoczyły się jak śnieżna lawina w mojej duszy.
Wróciłam, wzięłam wiadro i odniosłam do wioski.
Kobiecie, która dała mi pić, powiedziałam:
„Trzymaj, to dziecko Śpiewającej”.

BLIŹNIACZKA

Dlaczego nic nam nie powiedziałaś?
Bronilibyśmy cię.
Dlaczego nic nie mówiłaś?!
Dlaczego nigdy nie słyszałam, jak śpiewasz mamó?



16. Brat i siostra

BLIŻNIACZKA

Mam to gdzieś.
Mam gdzieś twoją walkę!
Zamknij się!
Była w więzieniu!
Torturowali ją!
Gwałcili!
Słyszysz!
Gwałcili!
Słyszysz, co do ciebie mówię?!
Nasz brat urodził się w więzieniu.

Nie!
Kurwa, dzwonię do ciebie z totalnego
zadupia na końcu świata,
dzieli nas morze i dwa oceany,
więc się zamknij i posłuchaj!

BLIŻNIACZKA

Nie, nie oddzwonię.
Pójdiesz do notariusza,
poprosisz o czerwony kajet i zobaczysz, co jest w środku.
Koniec, kropka!

Intermedium: Pogrzeb

GŁOS NOTARIUSZA

Halo... Tak...
...Tak, dzwoniłem do was;
od trzech godzin próbuję się do was dodzwonić...
...Co jest? No właśnie nic! Nic!

BLIŻNIAK

Nie... nie... to mnie nic nie obchodzi!
Moja walka! To wszystko.

Nie chcę tego wiedzieć!
Nie interesuje mnie to!
Nie obchodzi!
Wiem, kim dziś jestem i to mi wystarcza!

Teraz ty mnie posłuchaj!
Wracaj!

Wracaj, kurwa, wracaj!

Halo! Halo...! Kurwa...!
Mam tylko ciebie, a ty masz tylko mnie.
Musimy zapomnieć.
Oddzwoń, kurwa, oddzwoń!

Przed grobem miały być trzy wiadra z wodą, a nie ma żadnego...
...Tak, to ja dzwoniłem już trzykrotnie w sprawie wiader z wodą...
...Jak to: „Jaki problem, nie ma problemu”?
Jest wielki problem...
...Mówię, że miały być trzy wiadra z wodą, a nie ma...
...Na cmentarzu, a gdzie mamy być! Zdurnieliście czy co?...
...Trzy wiadra z wodą...
...Oczywiście, że to było umówione,
przyszedłem nawet osobiście,
wszystkich uprzedziłem, że to szczególny pogrzeb;
wydawało się to nieskomplikowane,
powiedziałem kierownikowi cmentarza:
„Chcecie, żebyśmy sami przenieśli wiadra na wodę?”
Odpowiedział:
 „Proszę się nie martwić,
 przygotujemy to,
 już dość się państwo nacierpieli!”
Ja na to, że dobrze;
i teraz stoimy na cmentarzu,
a wiader nie ma i cierpimy coraz bardziej...

17. Szczepieni

BLIŹNIACZKA

Jeden z pasterzy skierował mnie do pani.

KOBIETA

A kto cię wysłał do pasterza?

BLIŹNIACZKA

Dozorczyńni szkoły.

KOBIETA

A kto cię wysłał do dozorczyńni?

KOBIETA

Przewodniczka z więzienia.

KOBIETA

Dlaczego do niej posłaś?

BLIŹNIACZKA

Uchodźca z południa wskazał mi drogę.

KOBIETA

A co cię skłoniło, żeby zobaczyć uchodźcę?

BLIŹNIACZKA

W tym rytmie dojdziemy do dnia moich narodzin....

KOBIETA

I być może poznamy wtedy piękną historię miłosną.

Czas to dziwne stworzenie...

A zatem?

BLIŹNIACZKA

Uchodźca z południa mieszka w rodzinnej wiosce mojej matki.

KOBIETA

A jak ma na imię twoja matka?

BLIŹNIACZKA

Meriam.

KOBIETA

Do kogo ja mogłabym cię skierować?

BLIŹNIACZKA

Do dziecka mojej matki,

które dozorczyni powierzyła pani dawno temu.

KOBIETA

Nie znam twojej matki.

BLIŹNIACZKA

Nie zna pani Meriam?

KOBIETA

To imię nic mi nie mówi.

BLIŹNIACZKA

A Śpiewająca Kobieta?

KOBIETA

Dlaczego mówisz o Śpiewającej?

Znasz ją?

Czyżby wróciła?

BLIŹNIACZKA

Śpiewająca Kobieta nie żyje.

Śpiewająca Kobieta to Meriam.

Jej imię to Meriam.

To moja matka.

KOBIETA

Opiekowałam się... bliźniakami jak własnymi dziećmi.

BLIŹNIACZKA

Nie! Nie!

To nie tak!

To nie my!



Urodziliśmy się w szpitalu.
Mamy notarialne świadectwo urodzenia!
Przyszedł na świat latem, nie zimą,
a dziecko urodzone w więzieniu urodziło się zimą,
bo rzeka była pokryta lodem.
Dozorczyńi powiedziała mi, że nie mogła wrzucić wiadra do zamrożonej wody!

KOBIETA
Pomyliła się.

BLIŹNIACZKA
Nie! Nie pomyliła się!
Widowała ją każdego dnia!
Wzięta dziecko, wzięta wiadro, dziecko było w wiadrze
i było tylko jedno dziecko, nie dwoje,
nie dwoje!

KOBIETA
Musiała źle spojrzeć.

BLIŹNIACZKA
Mój ojciec zginął
i kochał moją matkę,
a matka kochała jego.

KOBIETA
Tak wam opowiadała?
Dobrze,
dzieciom trzeba opowiadać bajki,
żeby dobrze spały.

Teraz posłuchaj:
podnoszę materiał okrywający wiadro
i widzę dwoje niemowląt,
dwoje dopiero co urodzonych,
czerwonych ze złości,
szczepionych ze sobą,
wtulonych jedno w drugie,
w całym zapale początku istnienia.

Uprzedzałam cię.
Bawiąc się w pytania i odpowiedzi,
można dojść do samego początku...

V. CZERWONY KAJET

18. Zeznanie

MERIAM

Przemawiają przeze mnie widma.
Swoje wyznanie złożę na stojąco,
z otwartymi oczami,

BLIŹNIAK

...bo często zmuszano mnie, bym je zamykała.

MERIAM

Swoje zeznanie złożę przed moim oprawcą.
Zwracam się do ciebie,
żebyś wiedział, że cię poznaję,
że poznaję twój uśmiech.

BLIŹNIAK

Wielu twoich ludzi bało się ciebie,
choć też byli koszmarem.
Jak koszmar może bać się innego kosmaru?

MERIAM i BLIŹNIAK

Być może ludzie, którzy przyjdą po nas,
będą potrafili rozwiązać to równanie.

Poznaję cię, lecz ty mnie nie poznajesz,
choć jestem przekonana, że pamiętasz mnie doskonale,
gdyż funkcja kata wymaga doskonałej pamięci do nazwisk,
imion, dat, miejsc i zdarzeń.
Przypomnę ci jednak siebie,
przypomnę ci moją twarz,
bo moja twarz zajmowała cię najmniej.
Bardzo dobrze pamiętasz moją skórę,
mój zapach,
ciało.
Moje imię nic ci nie powie,
bo wszystkie kobiety były dla ciebie dziwkami,
różniącymi się tylko numerami.
Moje imię nic ci nie powie,
mój numer też nie,
lecz jedna rzecz może przerwać tamę niepamięci.

Śpiewająca Kobieta.
Teraz pamiętasz?

Wieszałeś mnie za nogi.
Oblewałeś wodą.
Raziłeś prądem.
Wbijając gwoździe pod paznokcie.
Mierzyłeś do mnie nabitym pistoletem.
Pluteś i kopałeś.
Wchodziłeś we mnie,
raz,
drugi, trzeci.
Tak często, że czas się rozpadał.
Ohydne tortury w moim brzuchu
i ja sama.
Bo chciałeś, żebym była sama podczas porodu.
Dwoje dzieci, bliźniaki.
Zmusiłeś mnie do tego, żebym nie kochała własnych dzieci.
Żebym wychowywała je w smutku i w milczeniu.

MERIAM

Jak im powiedzieć o gorzkiej prawdzie,
która jak zielony owoc nigdy nie dojrzeje?
Obiecuję ci, że pewnego dnia
staną przed tobą,
niosąc w sobie swoje triumfy i klęski,
i będziesz z nimi sam na sam,
tak jak ja byłam z nimi całkiem sama.
I tak jak ja –
nie będziesz wiedział, co to znaczy: być żywym.

BLIŹNIAK

Kamień wiedziałby lepiej.
A oni oboje będą wiedzieli, kim jesteś.
Do tego czasu nauczą się czytać,
pisać
i liczyć.
Nauczą się myśleć i... mówić...

MERIAM
Nauczą się odmawiać.

BLIŹNIAK
Przemilczeć twoją sprawę
znaczyłoby mieć udział w twoich zbrodniach.



19. Amator

BLIŹNIAK

Brat... Szukać go? Po co?

MERIAM

Choćby dla siostry. Ona nie przeżyje, jeśli się nie dowie.

BLIŹNIAK

Nie dam rady go odnaleźć.

BLIŹNIACZKA

Owszem, dasz radę. Jesteś bokserem!

BLIŹNIAK

Amatorem. Jestem amatorem. Nigdy nie walczyłem zawodowo!

Dokąd mnie zabierasz mamo?

Dokąd mnie zabierasz?

MERIAM

Potrzebuję twoich pięści, żeby pokonać milczenie.

Teraz musisz odnaleźć prawdziwe imię twojego brata...

Intermedium: Pogrzeb cd.

GŁOS NOTARIUSZA

...Właśnie tak!

To pogrzeb, a nie gra w kości!

Poza tym nie mamy dużych wymagań:

żadnej trumny,

żadnego kamienia,

nic, absolutne minimum!

Skromnie – ubogi pogrzeb.

Prosimy tylko o trzy marne wiadra z wodą,

a mimo to nie jesteście w stanie sprostać temu wyzwaniu...

...Tak, jestem pewien...

...Co mam powiedzieć?...

POSZU-

-KAJCIE!!!



20. Tell me who I am

NIHAD

- Nie! Nie! Nie chcę umierać! Nie chcę umierać! Nie chcę umierać!
- „Nie chcę umierać”, „Nie chcę umierać”!
 To najgłupsze słowa, jakie kiedykolwiek słyszałem!
- Proszę, pozwól mi odejść!
 Ja nie jestem stąd.
 Jestem fotografem.
 Fotografem wojennym.
- I zrobisz mi zdjęcie...?
- Tak... Chciałem uchwycić wolnego strzelca...
 Ale mogę oddać ci klisze...
- Ja też jestem fotografem.
 Fotografem „wojennym”.
 Nazywam się Nihad.
 Spójrz.
 To wszystko ja zrobiłem.
- Piękne.
- Nie! To nie jest piękne.
 Ludzie przeważnie myślą, że ci tutaj śpią.
 Ale nie.
 Oni nie żyją.
 To ja ich zabiłem...
- Wierzę ci.
 Co robisz?!
 Nie zabijaj mnie!
 Mógłbym być twoim ojcem,
 jestem w wieku twojej matki.
- Shut the fuck up!!!



- Welcome, welcome, welcome...
- Kerk, aj em wery hapi tu bi hijer et „Star TiWi Szot”...
- Thank you to you, Nihad.

So Nihad, what is your next song?

- Maj nekst song wil bi e laf song.
- A love song!
- Jes, e laf song, Kerk.
- It's new on you kariera, Nihad.
- Ju noť, wel, aj rot dis song ten yt łoś tor.

Łor on maj kauntry.

Jes, łan dej e tumen det aj laf dajd.

Jes.

Szuting baj e snajper.

Aj fil e bik krasz in maj hart.

Maj hart kolaps.

Jes, aj craj.

End aj rot dis song.

- Thank you, Nihad.
- No problem, Kerk.
- Łan, tu, fri...

And deep, when all the world's asleep,
 The questions run so deep
 For such a simple man.
 Won't you please, please tell me what we've learned
 I know it sounds absurd
 But please tell me who I am.
 Who I am...
 Who I am...

TELL ME WHO I AM...? Chuj I am!





21. Zasady wolnego strzelca

NIHAD

- Welcome, welcome, welcome...
again to the Star TV Show!
- Ju noł, Kerk, snajper dżob ys e fantastik dżob.
- Właśnie, Nihad, can you talk about this?
- Jeaaa...! Yt ys en artistik dżob.
Bikots e gud snajper dont szut byle jak,
noł, noł, NIE!
Aj hef e lot of zasads!
Ferst: ten ju szut, ju hef to kil,
od razu,
for nie cierpi de persona.
Szur!
Sekonde: ju szut ol de persona!
Ys iktal tif wszyscy!
Bat for mi, Kerk, maj gan ys lajk maj lajf.
Ju noł, Kerk.
Ewry bolle, którą wkładam do karabinu,
ys lajk e poema.
End aj szut e poema to de pipol
end it ys de precyzja of maj poema zabija ludzi
i to dlatego maj fotos ys so fantastik.
- And tell me, Nihad, you shoot everybody.
- Noł, Kerk, not ewerybady...
- I imagine that you don't kill children.
- Jes, jes, aj kil czildren.
No problema.
Ys lajk wróbel, ju noł.
- So?
- Noł, I dont szut łumen lajk Andżelina Dżoli.
Andżelina Dżoli ys e strong aktorka.
Aj lajk her wery macz
end aj dont kil Andżelina Dżoli.
Soł, ten aj si e łumen lajk her, aj dont szut her...
- You don't shoot Angelina Jolie.
- Noł, Kerk, szur not!
- Thank you, Nihad,
- Ju ar łelkam, Kerk.

22. Reputacja artysty

BLIŹNIAK

Szukam syna Śpiewającej Kobiety, którego miała przede mną.
W sierocińcu powiedzieli,
że w tamtym czasie policjanci zabierali dzieci,
by je zostawiać w obozach.
Poszedłem do policjanta z tego obozu,
powiedział, że nie pamięta zbyt wiele,
poza chłopakiem, który nie miał ani matki,
ani ojca.
Któregoś dnia uciekł.
Nazywał się Nihad...

MERIAM

Snajper.
Kolekcjonował zdjęcia.
Miał reputację artysty.
Słyszano, jak śpiewa.
Maszyna do zabijania.
Któregoś ranka go złapali.
Zabił 7 ich strzelców.
Trafił ich w oko.
Nie zabili go.
Zatrzymali, wyuczyli, dali pracę w więzieniu.
Zmienił nazwisko.
Szukał matki, ale jej nie rozpoznał.
Ona szukała syna, ale go nie rozpoznała.
Nie zabił jej, bo śpiewała, a on lubił jej głos.

23. Jeden

BLIŹNIAK

Zawsze mi mówiłaś, że 1 i 1 to 2. Czy to prawda?

BLIŹNIACZKA

Tak... To prawda...

BLIŹNIAK

Nie kłamałaś?

BLIŹNIACZKA

Oczywiście, że nie! 1 i 1 to...

BLIŹNIAK
Nigdy 1?!

BLIŹNIACZKA
Co znalazłeś...?!

BLIŹNIAK
1 plus 1, czy to się może równać 1?

BLIŹNIACZKA
Tak...

BLIŹNIAK
Jak to?!
Wytłumacz mi,
kiedy 1 i 1 to 1,
zawsze mi mówiłeś, że nic nie rozumiem, więc nadszedł czas!

BLIŹNIACZKA
Istnieje w matematyce pewne osobliwe przypuszczenie,
przypuszczenie, które jeszcze nie znalazło potwierdzenia.
Wybierz jakąś liczbę.
Jeśli liczba jest parzysta, dzielimy ją przez 2.
Jeśli nieparzysta, mnożymy przez 3 i dodajemy 1.
To samo robimy z otrzymaną liczbą.
Niezależnie od tego,
od jakiej liczby zaczynamy,
zawsze otrzymujemy 1.
Podaj jakąś liczbę.

BLIŹNIAK
7.

BLIŹNIACZKA
7 jest...

BLIŹNIAK
...nieparzyste.

BLIŹNIACZKA
Mnożymy przez 3 i dodajemy 1.

BLIŹNIAK
22.

BLIŹNIACZKA

22 jest parzyste, dzielimy przez 2.

BLIŹNIAK

11.

BLIŹNIACZKA

11 jest nieparzyste, mnożymy przez 3, dodajemy 1.

BLIŹNIAK

34.

BLIŹNIACZKA

34 jest parzyste. Dzielimy przez 2, 17.

17 jest nieparzyste, mnożymy przez 3, dodajemy 1, 52.

52 jest parzyste.

Dzielimy przez 2, 26.

26 jest parzyste, dzielimy przez 2, 13.

13 jest nieparzyste, mnożymy przez 3, dodajemy 1, 40.

40 jest parzyste.

Dzielimy przez 2, 20.

20 jest parzyste, dzielimy przez 2, 10.

10 jest parzyste, dzielimy przez 2, 5.

5 jest nieparzyste, mnożymy przez 3, dodajemy 1, 16.

16 dzielimy przez 2, 8.

8 dzielimy przez 2, 4.

4 przez 2, 2.

2 na 2, 1. Nie!!! Nie!!! Nie!!!

Intermedium: Pogrzeb finał

GŁOS NOTARIUSZA

Nie? ...Tak?...

...Nie?...

...Co się dzieje?...

...Przygotowano wiadra i postawiono przy innym grobie...

Jestem pod wrażeniem waszej skuteczności!

24. Silence is sexy

NIHAD

Nie podważam niczego, co przez to lato powiedziano na moim procesie.

Torturowałem ludzi, którzy zeznali, że ich torturowałem.

Zabiłem tych, o których zabicie mnie oskarżają.

Chcę im zresztą podziękować, bo umożliwili mi wykonanie tych oto pięknych zdjęć.

Ci, których biłem po twarzy,

i te, które gwałciłem,

mieli zawsze bardziej poruszające twarze po uderzeniu i gwałcie niż przed.

Wasz proces był śmiertelnie nudny,

brakowało mu rytmu,

widowiskowości.

Brakowało WOW!!!

Dlatego zaśpiewam piosenkę.

Bo trzeba zachować godność.

To nie moje słowa,

lecz kobiety, którą nazywano Śpiewającą Kobietą.

Silence is sexy.

Silence is sexy.

So sexy...

So sexy...

Just your silence is not sexy at all.

Just your silence is not sexy at all.

Your silence is not sexy at all.

Podobno znaleziono go w wiadrze,
do którego włożono mnie po urodzeniu.
I podobno to ślad mojego pochodzenia.
Znak mojej godności.
Według opowieści, dała mi go matka.
Show to moja godność,
moje źródło.
Od samego początku.




25. Przerwanie milczenia

MERIAM

Piszę do ciebie drżącą ręką.
Chciałabym wbić słowa w twoje serce oprawcy.
Mój list jest po to,
żeby ci powiedzieć:
oto oni,
twoja córka i twój syn stoją przed tobą.
Co im powiesz?
Zaśpiewasz im piosenkę?
Wiedzą, kim jesteś.
Syn i córka oprawcy,
zrodzeni w przerażeniu.
Spójrz na nich.
List przekazała ci twoja córka.
Za jej pośrednictwem chcę ci powiedzieć,
że wkrótce zamilknie.
Wiem to.
Wszyscy milkną w obliczu prawdy.
Cela numer 7.
Dziwka numer 72.
Śpiewająca Kobieta.

Wszędzie cię szukałam.
Szukałam cię w deszczu.
Szukałam cię w słońcu.
Na południu,
Na północy.
Szukałam pod ziemią,
kopiąc groby dla zmarłych przyjaciół,
Szukałam, patrząc w niebo.
Szukałam w chmurach ptaków.

Przez chwilę byłeś szczęściem.
Na wieki stałeś się grozą.
Groza i szczęście.
I cisza w moim gardle.
Pozwól mi powiedzieć.
Wstałeś.
I wyjąłeś nos klauna.



A moja pamięć wybuchła.
Nie drżj.
Nie marznij.
Oto przedwieczne słowa z moich najdawniejszych wspomnień.

Słowa, które tak często ci szeptałam w mojej celi.

Opowiadałam ci o twoim ojcu.

O obietnicy,
jaką złożył w dniu twoich narodzin.

„Cokolwiek się stanie,
zawsze będę cię kochał”.

Cokolwiek się stanie, zawsze będę cię
kochać.

Nienawidziłam cię całą sobą.

Ale tam, gdzie jest miłość,
nie ma miejsca na nienawiść.

I aby chronić miłość,
wybrałam milczenie.

Masz przed sobą
twojego brata i siostrę.
Posłuchaj,
piszę ten list w deszczowy wieczór.
Dowiesz się z niego, że Śpiewająca
była twoją matką.
Być może ty także zamilkiesz.
Bądź zatem pokorny,
cierpliwy.
Ponad ciszą
jest szczęście bycia razem.
Nie ma nic piękniejszego niż być razem.
Twoja matka.

BLIŻNIAK
Będzie padać.

BLIŻNIACZKA
W jej kraju nigdy nie pada.

BLIŻNIAK
Synu,
Płaczesz?
Jeśli płaczesz, nie ocieraj łez,
Bo ja nie ocieram swoich.
Dzieciństwo to nóż wbity w gardło
A ty umiałeś go wyjąć.
Teraz trzeba odtworzyć historię, która jest
w strzępach.
Łagodnie
Pocieszyć każdy kawałek.
Łagodnie
Uleczyć każde wspomnienie.
Łagodnie
Ukołysać każdy obraz.

BLIŻNIACZKA
Córko,
Uśmiechasz się?
Jeśli się śmiejesz, nie uciszaj śmiechu
Bo ja nie uciszam swego.
To śmiech gniewu.
Uśmiechnij się, uśmiechaj.
My, kobiety z naszej rodziny

Od tak dawna jesteśmy pogrążone w gniewie.
Gniewałam się na moją matkę,
Tak jak ty gniewasz się na mnie,
I tak jak moja matka gniewała się na swoją matkę.
Trzeba przerwać tę nić.

GŁOS NOTARIUSZA

Wydźcie, wydźcie!
Rozumiem...
Nie chcecie wychodzić...
Na waszym miejscu też bym został...
To zło konieczne.
I to nam dobrze zrobi.

MERIAM

Moje dzieci,
Gdzie zaczyna się wasza historia?
W dniu waszych narodzin?
Więc zaczyna się w przerażeniu.
W dniu narodzin waszego ojca?
Więc to piękna historia miłosna.
Ale sięgając dalej, odkryjemy może, że ta miłosna historia
Ma swój początek we krwi i gwałcie,
A oprawca i gwałciciel
Ma swój początek w miłości.
A zatem,
Kiedy zapytają o waszą historię,
Powiedzcie, że jej początek
Sięga dnia, w którym młoda dziewczyna
Wróciła do rodzinnej wioski, żeby wyryć imię na grobie swojej babki.
(„Nani nani” – kołysanka)

Dlaczego Wam nie powiedziałam?
Są prawdy, które mogą być wyjawione
tylko wtedy, gdy zostaną odkryte.

NOTARIUSZ

Czyżbyśmy poszli za daleko w poszukiwaniu prawdy?

Podkreślone ołówkiem, zaznaczone flamastrem

Wajdi Mouawad, przeł. Piotr Olkusz

Uczucie bycia ocalonym jest bardzo silnie związane ze światłem, z wtargnięciem światła*.

Tahar Ben Jelloun
„To oślepiające, nieobecne światło”
przeł. Małgorzata Szczurek

W ciągu tych osiemnastu lat z powodu śmierci tak wielu towarzyszy zadzierzgnąłem więź z aniołem zsyłanym przez Boga, by zabierał dusze umierających. Z pewnością byłem jedynym, który czuł jego obecność. Trwała kilka chwil. Rozpoznawałem go po delikatnym, chłodnym wiatereku, który pojawiał się w więzieniu, a kiedy do mojej celi docierał jego zapach, wiedziałem, że już go nie ma*.

Khaled Hosseini
„Chłopiec z latawcem”
przeł. Jan Rybicki

Cisza to spokój. Cisza to przykręcenie życia regulatora z napisem Głośność. Milczenie to całkowite wciśnięcie wyłącznika. Wyłączenie się z życia. Z wszystkiego*.

116

Zeami [?] „Komachi w Sekidera”
przeł. Jadwiga M. Rodowicz

Gdy ziarnem jest samo serce
to wypowiedane słowo staje się
kwiatem, barwą i zapachem*

Leszek Kołakowski
„Jeśli Boga nie ma”

Co jest dla nas rzeczywiste, a co nierzeczywiste, jest sprawą raczej praktycznego, niż filozoficznego zaangażowania; rzeczywiste jest to, czego ludzie rzeczywiście pragną*.

Al-Ġazālī „Nisza światła”
przeł. Joanna Wronecka

To, co otrzymuje tradycyjny konformista, występuje pod postacią atramentu, a to, co otrzymuje ten, kto widzi, będzie zobrazowane przez zarzewie*.

■

Współczucie nie jest jedynie empatią względem przedmiotu współczucia, ale i odpowiedzialnością wzbudzającą pragnienie ulżenia komuś w cierpieniu*.

„Dobre serce. Dalajlama czyta Ewangelię” przeł. Piotr Ducher, Andrzej Ziółkowski

Jeśli obawiamy się ciszy, to przyczyną tego może być nasz ukryty brak nadziei na wewnętrzne pojednanie*.

Thomas Merton, cyt. za Aleksandra Klich „Uwaga, niebezpieczny Tomasz Merton”, „Gazeta Wyborcza”, 31 stycznia – 1 lutego 2015, s. 35

W rzeczywistej sztuce nie ma nic przypadkowego. To jest matematyka. Wszystko tam może zostać obliczone, wszystko już wcześniej może być znane. Artysta ‘wie’ i ‘rozumie’, co chce przekazać, i jego dzieło nie może wywoływać jednego wrażenia w jednym człowieku, a innego w drugim – zakładając, że obaj są na tym samym poziomie. Będzie ono zawsze, i to z matematyczną pewnością, wywoływać to samo wrażenie.

Piotr Demianowicz Uspieński „Fragmenty nieznanego nauczania” przeł. Magda Złotowska

Jednocześnie to samo dzieło sztuki będzie wywoływać różne wrażenia w ludziach znajdujących się na różnych poziomach. Ludzie na niższym poziomie nigdy nie otrzymają od niego tego, co otrzymają ludzie znajdujący się na wyższym poziomie. To jest rzeczywista, ‘obiektywna’ sztuka. Wyobraź sobie jakąś pracę naukową – książkę o astronomii czy chemii. Jest niemożliwe, żeby jedna osoba rozumiała ją tak, a druga inaczej. Każdy, kto jest dostatecznie przygotowany i potrafi przeczytać tę książkę, rozumie, o co w niej chodzi, i to dokładnie w ten sam sposób jak autor. Obiektywne dzieło sztuki to właśnie taka książka, tyle że wpływająca na emocjonalną, a nie tylko intelektualną stronę człowieka*.

117

Sztuka kinetyczna porusza; statyczna wstrzymuje odbiorcę. Pornografia jest kinetyczna, gdyż ma pobudzać seksualnie. Reklama zalicza się do sztuk kinetycznych, ponieważ może wywołać chęć zakupu. Podobnie sztuka polityczna, która ma sprowokować do politycznego działania. Sztuka statyczna, przeciwnie, zatrzymuje ducha, który wznosi się ponad pożądanie i niechęć. Wprawia w bezruch. [...] Sztuka statyczna tworzy samowystarczalny wszechświat skupiony tylko wokół tych złożonych, pełnych sprzeczności dziedzin, które ją interesują. Nie przypomina niczego innego. Nie rozpala pożądania ani nie pobudza zbyt łatwo do działania. Jej jedyna w swoim rodzaju siła sprawia, że stajemy w miejscu*.

Anne Bogart „Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora” przeł. Iwona Libucha

Dzieła sztuki nie sposób mierzyć miarą użyteczności. Jeśli chcemy zatem ocenić jego wartość, powinniśmy pytać nie o to, jak możemy je wykorzystać, lecz o to, z jakiego automatyzmu myślowego nas ono wyzwala*.

Alain Finkielkraut „Serce rozumiejące” przeł. Jan Maria Kłoczowski

Eugenio Barba „Spalić dom”
przeł. Anna Górka

Twórcze myślenie wyróżnia się właśnie tym, że odbywa się skokami i ulega nagłej dezorientacji zmuszającej je do organizowania się na nowo, porzucenia uporządkowanej skorupy lub przebicia tego, co wydaje się bezwładne, gdy działamy, zastanawiamy się albo fantazjujemy*.



Jacques Lecoq „Ciało poetyckie”
przeł. Magdalena Hasiuk-Świerbińska

Substancje oferują język tragiczny, który możemy zapożyczyć. Rozsypujący się cukier, mięty papier, zgniatana tektura, rąbane drewno, rozrywana tkanina ukazują ruchy głęboko tragiczne. Interesujące zatem jest ROZŁOŻYĆ NA CZĘŚCI PIERWSZE chór tragiczny, zmiąć go lub rozedrzeć*.

Peter Brook „Wolność i łaska”
przeł. Agnieszka Pokojńska

O czystości tragedii i jej odrębności od melodramatu przesądza to, że bohater tragiczny – od Edypa począwszy – to prawdziwa istota ludzka*.



Andrzej Szczeklik „Katharsis”

Pitagorejczycy wierzyli, że dusza więziona jest w ciele za swoje winy i będzie wyzwolona, gdy się z nich oczyści. To oczyszczenie uważali za „najwznioślejszy cel człowieka” i powzięli myśl, że jest ono możliwe dzięki muzyce. Jak pisze Arystoteles: „pitagorejczycy stosowali medycynę do oczyszczania ciała, a muzykę do oczyszczania dusz”. Tak na przykład sądzili, iż w oszołomieniu bachiczną muzyką dusza wyzwala się i na chwilę opuszcza ciało. Stąd też muzykę mieli za stan wyjątkowy, za szczególny dar bogów*.

Augusto Boal
„Gry dla aktorów i nie aktorów”
przeł. Maciej Świerkocki

Tymczasem Lig-Lig-Le (tak nazywało się dziecko, chociaż nie miało imienia, bo jako się rzekło, nie istniał jeszcze wtedy język mówiony, ale to jest stara chińska bajka, w której każda ‘licentia poetica’ jest zarówno dopuszczalna, jak i mile widziana) rósł w łonie swojej matki, nie potrafił jednak określić wielkości i granic swego ciała. Czy ciało kończy się na jego skórze? A co z wodami płodowymi, w których pływa? Czy Lig-Lig-Le kończy się tam, gdzie zaczyna się jego matka?

Nie odczuwał wrażeń dotykowych, bo ciągle przebywał w owodni w niezmiennej temperaturze, i nie znał niczego, z czym mógłby ją porównać. A przecież wszelkie odczucia wynikają w istocie z porównań: słyszymy dźwięki, albowiem słyszymy ciszę.

Pierwszym zmysłem, który chłopiec zdołał odróżnić od innych, był słuch. Lig-Lig-Le odbierał bodźce słuchowe. Słyszał nieustanne rytmy, regularne odgłosy, przypadkowe dźwięki – bicie własnego serca i serca swojej matki, pulsowanie krwi w żyłach, odgłosy gastryczne, niewyraźne dźwięki z zewnątrz. Pierwsze wyraźne bodźce, które do niego dotarły, miały charakter akustyczny, Lig-Lig-Le musiał je jakoś zorganizować i zorkiestrować te dźwięki. Dlatego muzyka jest najbardziej archaiczną i najgłębiej zakorzenioną ze sztuk – pochodzi bowiem z matczynego łona*.



Najpierw skoncentruj się na tym, by ich serca uległy*.

Sun Pin „Atakowanie serca”

‘Homo sapiens’, w niespotykanym stopniu, przystosowany jest do działania i myślenia kooperatywnego w grupach kulturowych i w istocie wszystkie nasze najbardziej imponujące osiągnięcia kognitywne – od skomplikowanych technologii, przez symbole językowe i matematyczne, po instytucje społeczne – nie są rezultatem samotnych wysiłków jednostek, ale interakcji tych jednostek*.

Michael Tomasello
„Why We Cooperate”
przet. Bartosz Brożek
i Mateusz Hohol



Ludzie, którzy wszędzie widzą symbole, są bardzo męczący, ci zaś, którzy z zasady negują ich istnienie i rolę, popadają w skrajność może równie niebezpieczną*.

Mathila C. Ghyka
„Złota liczba” przet. Ireneusz Kania

Wielki Kwadrat nie ma kątów*.

Laozi „Księga dao i de”
przet. Anna Iwona Wójcik



Dziewięć komórek diagramu 'luo' odwzorowywano na ludzkim ciele. Prawe ramię to liczba dwa, lewe – cztery; prawy bok tułowia – trzy, lewy bok – siedem; prawa stopa – osiem; lewa stopa – sześć; czubek głowy – dziewięć; podeszwy stóp – jeden; centrum tułowia – pięć*.

Marta Steiner
„Chiński teatr 'xiqu'.
Interpretacja antropologiczna”

Poznanie matematyczne jest grą natury i kultury: mamy pewne wrodzone zdolności, które szlifujemy, praktykując matematykę.

Bartosz Brożek, Mateusz Hohol
„Umysł matematyczny”

Pojęcia, którymi się posługujemy, mają swe korzenie w mechanizmach motorycznych, są więc ucieleśnione 'par excellence'.

To właśnie Matematyka przez duże „M” pozwala na doprecyzowanie hipotezy matematyczności przyrody: świat poddaje się metodzie matematyczno-eksperymentalnej, gdyż jest matematyczny*.

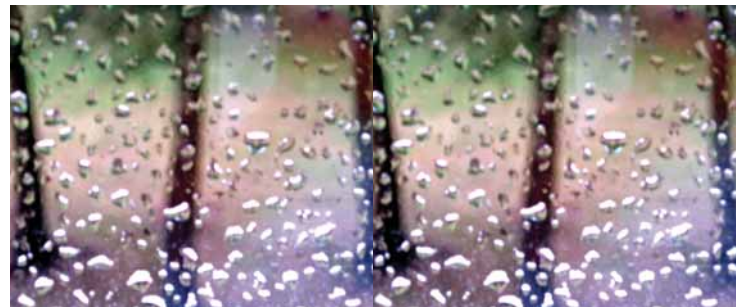


Tadeusz Różewicz
z tomu „Matka odchodzi”

Przedzierałem się przez ten sen
ciężko
do przebudzenia
w strumieniach ciepłych
też słów
szła do mnie matka
Nie bój się jesteś w ziemi mówiłem
nikt ci już krzywdy nie zrobi nie zrani nie dotknie
matka z tamtym strachem
tuliła się do mnie
nie bój się jesteś w ziemi
jesteś we mnie nikt cię nie dotknie
nie poniży nie zrani
przedzierałem się przez ten sen ciężko
przede mną stał Cień*

120
Salvatore Quasimodo
„List do Matki”,
przeł. Mieczysława Buczkówna

„Mater dulcissima’ – teraz mgła opada,
Naviglio nierówno uderza o brzegi,
opuchłe od wody drzewa płoną w śniegu;
nie jestem smutny tu na Północy, w zgodzie
ze sobą nie jestem, lecz nie oczekuję
niczych przebaczeń, choć są mi łzy winni –
jak to ludzie ludziom. Wiem, cierpisz i żyjesz,
jak matki poetów żyją, moja biedna,
swe dzieci dalekie obdzielasz miłością
jak najsprawiedliwiej. To ja dziś do ciebie
piszę”. – Nareszcie się odezwał – powiesz –
mój chłopiec, uciekł stąd w lichym płaszczu nocą
z wierszami w kieszeni, biedny, tak wrażliwy,
jeszcze mi kiedyś gdzieś tam go zabiją –
„Dobrze pamiętam – szara stacyjka –
leniwe pociągi, wagony pomarańcz, migdałów,
nad Imerą pełną krzyczących srok, soli
i eukaliptusów. Lecz teraz dziękuję
za ironię, którą ty łagodna
położyłaś na moje usta,
ratunek uśmiechu przed bólem i płaczem.



I skąd te łzy teraz, dla ciebie i wszystkich
oczekujących, jak ty oczekujesz,
nie wiedząc na co. Ach, moja miła śmierci,
nie dotknij zegara tam w kuchni na ścianie,
całe dzieciństwo minęło na tarczy,
na jego emalii malowanej w kwiaty:
nie dotknij rąk, serca najmilszych staruszków.
Czy ktoś się odezwał? Śmierci litościwa,
wstydliva śmierci. Żegnaj miła, żegnaj, 'dulcissima mater'*.



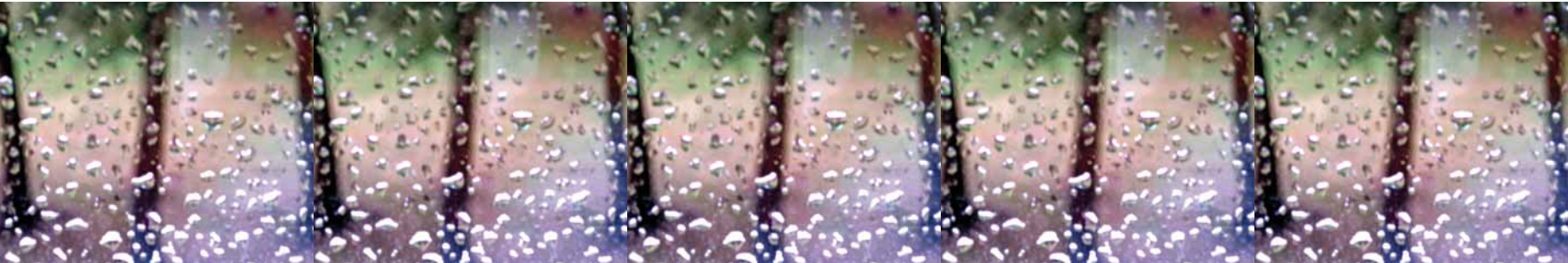
Po dziesięciu latach wysiłku
Mam chatę pokrytą strzechą
Łagodny wiatr zamieszkał w jednym pokoju
Jasny księżyc – w pokoju drugim
Niewiele zostało miejsca, by zaprosić góry
Będą musiały zostać na zewnątrz*.

Song Sun,
przeł. Ewa Rynarzewska

Mam już tylko codzienność, z której nigdy nie zostaną wyrwany. Już nie otwiera się żadna tajemnica – albo odeszła, albo znalazła sobie inne mieszkanie, gdzie wszystko dzieje się tak, jak się dzieje. Nie znam żadnej innej pełni poza pełnią żądania i odpowiedzialności każdej przemijającej chwili.

Martin Buber
„Komunikujące milczenie”
w: „Ja i Ty”, przeł. Jan Doktor

Więcej nie wiem*.



Trenować – trzeba	124
■ Trening	125
■ Nurt pracy laboratoryjnej w teatrze dwudziestego wieku (fragmenty)	126
■ Terminowanie	132
■ Z A, przez G, do samego Z	138
Wypisy i źródła	139
■ Aktorzy są jak domy	142
Podstawowa bibliografia	143
▪ Książki o aktorstwie w aspekcie praktycznym	▪
▪ Tłumaczenia artykułów z książek „Twentieth Century Actor Training”	▪
i „Actor Training”	▪
Wybór źródeł anglojęzycznych	145
Wypisy i źródła	146
▪ Do młodości ▪ Kondycja – Powinności – Tradycja ▪ Etyka	▪
▪ Działania [psycho]fizyczne – Biomechanika – Plastyczność – Gest psychologiczny	▪
▪ Lekarstwo ▪ Ciało poetyckie ▪ Efekt obcości ▪ Gra w zwierzęta	▪
▪ Samopenetracja duchowa ▪ Pre-ekspresywność ▪ Muzyczność –	▪
Odczynianie – Wzajemność ▪ Zwierzęca energia – Gramatyka stóp	▪
Wybrane filmy	170
Wybrana netografia	170
■ Opinia wydawnicza	171
■ Dwa wspomnienia	173
Warsztat. Nieupoważnionym wstęp...	176
■ Przerwa na żądanie	176
■ Argonauta	177
■ Przeptyw	180
■ Geometria spotkań	183

Trenować – trzeba

Laozi „Księga dao i de”
przeł. Anna Iwona Wójcik

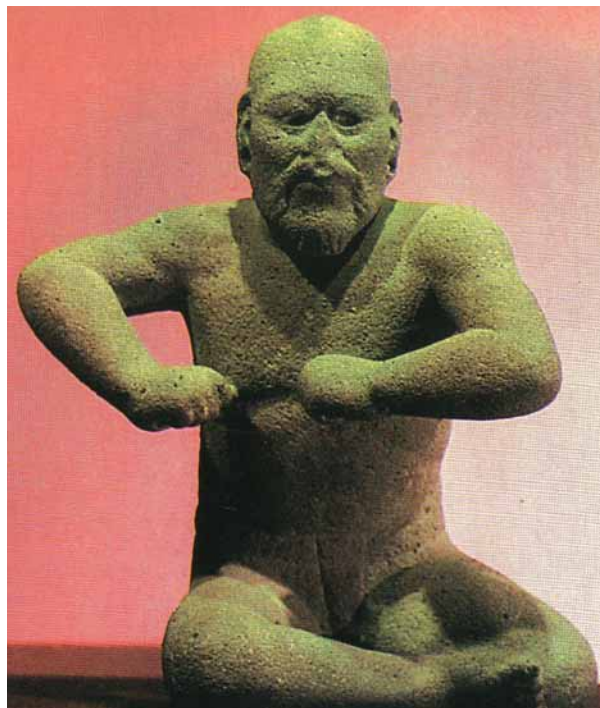
Samuel Beckett „Worstward Ho”

Ciężar jest podstawą lekkości*.

Ever tried. Ever failed. No matter.
Try again. Fail again. Fail better*.

Trenować – trzeba. Tak jak myć zęby, choć może z większą świadomością. Trenować, aby być w gotowości, a przecież „readiness is all”, jak mówi Hamlet w scenie 2 aktu V Szekspirowskiej tragedii. Ale przygotowywanie się to tylko jedno ze znaczeń kojarzonych z treningiem. Inne to: kształtowanie, formowanie, szkolenie, terminowanie. Czyli nauka i poszukiwanie, splecione ze sobą i wzajemnie się zasilające. Miarą naszej otwartości i chęci wzbogacania własnego człowieczeństwa jest gotowość do nauki, na każdym etapie życia. A skoro aktor to ten,

kto dzieli się sobą, swym człowieczeństwem z innymi – niech ma z czego dzielić. Niech będzie gotowy, tak jak sportowiec, tancerz czy muzyk, do podjęcia wyzwań stawianych przez to niezwykle ‘métier’ (rzemiosło, zawód), jakim jest aktorstwo. Po co aktor ma trenować (przygotowywać się, szkolić), jak powinien to robić, aby służyło to jego rzemiosłu i sztuce – na te pytania twórcy teatru udzielali różnych odpowiedzi przez całe dwudzieste stulecie. Szczególnie wyraziście kwestie te wybrzmiały w nurcie teatru laboratoryjno-studyjnego.



„Zapaśnik”, rzeźba olmecka,
zdjęcie z książki Eugenia Barby
i Nicoli Savaresego „Sekretna
sztuka aktora. Słownik
antropologii teatru”, s. 65.
W podpisie czytamy: „Pomimo
bezruchu, w jakim znajduje się
postać, emanuje z niej niezwykle
napięcie oraz siła, która zdaje się
tryskać z kamienia”.

Jeden dzień lenistwa powoduje straty,
które trzeba będzie naprawiać dłużej niż trzy kolejne dni*.

Huang Fanchuo, chiński aktor z XVIII w., cyt. za Marta Steiner „Chiński teatr 'xiqu'”

Trening aktorski* – w teatrze systematyczne ćwiczenia fizyczne, głosowe, rytmiczne czy wyobraźni, stanowiące podstawę ogólnego wykształcenia aktorów, wykonywane przez nich w celu utrzymania się w gotowości do prób i występów, rozwijania warsztatu czy zyskiwania samoświadomości. W odróżnieniu od prób t. generalnie wykracza poza ramy pojedynczej realizacji, choć w praktyce stanowić może punkt wyjścia do pracy nad przedstawieniem, a nawet rdzeń danego spektaklu. Odwrotna sytuacja ma miejsce, gdy t. pojawia się jako odpowiedź na wyzwania stawiane przez konkretną realizację. T. postrzegany bywa jako „sposób na to, by uczynić spójnymi intencje wykonawcy”, choć nie gwarantuje „artystycznego rezultatu” (Barba, [w:] „Sekretna sztuka aktora”, s. 257). Zasadniczo t. sytuuje się w niepublicznej sferze działań aktora, zdarza się jednak, że jest pokazywany w ramach osobnych prezentacji. W Europie t. aktorski pojawił się w praktykach reformatorów teatru początku XX w. (np. biomechanika Meyerholda), przede wszystkim w tradycji studyjno-laboratoryjnej, nastawionej nie tylko na eksperymenty formalne i poszerzanie środków wyrazu, ale również na rozwój osobisty aktorów. Osobną dziedzinę wyznaczają praktyki teatrów odwołujących się do określonych umiejętności technicznych, takich jak taniec czy śpiew, które wymagają od wykonawców stałego ich kultywowania. W Polsce twórcami najważniejszych, odrębnych i ewoluujących systemów treningowych byli Jerzy

Grotowski (wraz z współpracownikami z Teatru Laboratorium) oraz Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. W Teatrze Laboratorium ćwiczenia obejmowały m.in. działania psychofizyczne inspirowane hinduską jogą, plastykę ruchu oraz oswabianie głosu. W t. „Gardzienic”, opierających kolejne przedstawienia na odrębnych modelach treningowych, słowem-kluczem jest „wzajemność”, która dotyczy relacji pomiędzy partnerami działania scenicznego, interakcji protagonisty/ów i chóru oraz – szerzej – związku człowieka z jego naturalnym środowiskiem. T. jest jednym z fundamentów ekologii tego teatru. I w Laboratorium, i w „Gardzienicach” akcent w ćwiczeniach, a potem w przedstawieniach kładziony był/jest na działania zintegrowane z oddechem, dźwiękiem i/lub słowem mówionym, inkantowanym bądź śpiewanym. Polskie teatry studyjne kolejnej generacji (np. Teatr Pieśń Kozła, Studium Teatralne czy Teatr ZAR) uprawiają t. aktorski, inspirowane dokonaniem Grotowskiego i Staniewskiego oraz wypracowując własne podejścia. W wielu teatrach t. nie ma charakteru systemowego, jest niejednorodny i zindywidualizowany. Składają się nań ćwiczenia i techniki zaczerpnięte z tak różnych źródeł, jak: gry i zabawy, akrobatyka, cyrk, pantomima, gimnastyka i sport, sztuki walki, joga czy taniec. W teatrze polskim t. jest pojmowany wąsko, podczas gdy angielskie pojęcie 'actor training' może odnosić się zarówno do ćwiczeń, jak i ogólnie do wykształcenia aktorskiego.

Hasło napisane do internetowej „Encyklopedii teatru polskiego” w 2014 r. Zob. www.encyklopediateatru.pl/hasla/186/trening-aktorski. Zob. także: Grzegorz Ziółkowski „Warsztaty teatralne”, www.encyklopediateatru.pl/hasla/188/warsztaty-teatralne.

■ Nurt pracy laboratoryjnej w teatrze dwudziestego wieku (fragmenty)*

Fragmenty niewygotowanego
wykładu habilitacyjnego
z czerwca 2009 r.,
publikowane bez przypisów.

Kilka słów na wstępie

Kojarzony z reformowaniem teatru, poszerzaniem jego granic, poszukiwaniem nowych dlań funkcji nurt laboratoryjno-studyjny to ważny element dwudziestowiecznej praktyki teatralnej. Termin „laboratorium” pojawia się w odniesieniu do teatru dopiero w minionym stuleciu, co należy wiązać z rozwojem naukowo-technicznym. Nurt ten pojawiać się może jako część działalności konkretnych twórców bądź stanowić ramy i nadawać charakter całości ich praktyk.

Szczególnie wyraźnie prąd ten zaznacza się w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku w teatrze europejskim i amerykańskim. W laboratoriach teatralnych powstających w tym czasie głównym zadaniem było prowadzenie poszukiwań, a nie „produktowanie” przedstawień. Historycznie rzecz ujmując, formuła ta ma korzenie w kolejnych Studiach Moskiewskiego Teatru Artystycznego Konstantina Stanisławskiego i Władimira Niemirowicza-Danczenki. Podstawowym zadaniem Studiów było badanie określonych stylów oraz statusu wykonawcy w wybranych modelach teatralnych, jak również sprawdzanie różnych metod pracy z aktorem. Realizacja spektakli była zaś celem drugorzędym. Również poszukiwania Jacques’a Copeau (uznawanego za „ojca teatru francuskiego”) i jego ucznia Étienne’a Decroux (twórcy nowoczesnej sztuki mimu) we Francji można określić mianem eksperymentów laboratoryjnych. Jest to tradycja, do której odwoływali się twórcy teatru drugiej połowy dwudziestego wieku. Na gruncie europejskim pierwsze powojenne laboratorium teatralne założyli Jerzy Grotowski wspólnie z Ludwikiem Flaszenem, którzy za patronów obrali właśnie Stanisławskiego oraz Redutę Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego – pierwsze polskie laboratorium teatralne, działające przed drugą wojną światową. Teatr 13 Rzędów został przemianowany na Laboratorium w marcu 1962 r. Duński Odin

Teatret Eugenia Barby, który powstał w 1964 r., realizował podobne ideały. Peter Brook przeprowadził rewolucję formalną w brytyjskim zespole Royal Shakespeare Company, polegającą na zerwaniu z iluzjonizmem – stało się to podczas sesji warsztatowej „Teatr Okrucieństwa” prowadzonej w ostatnim kwartale 1963 r., na którą składały się eksperymenty mające na celu poszerzenie możliwości wyrazowych aktorów. Efekt poszukiwań zaprezentowano w londyńskim LAMDA Theatre na przełomie stycznia i lutego 1964 r. Również w Stanach Zjednoczonych na początku tej dekady powstawały ważne studia aktorskie – należał do nich przede wszystkim The Open Theatre Josepha Chaikina (autora ważnej pracy o sztuce aktora „The Presence of the Actor”), założony w 1963 r. Jak widać, wielu twórców w różnych krajach w podobnych latach dostrzegło potrzebę prowadzenia „wypraw w nieznane” – jak określał teatralne poszukiwania Chaikin. Świadczyło to o chęci reformowania teatru, o braku pogodzenia się z jego powszechnie akceptowanym modelem – w kontestacyjnym i antyestablishmentowym duchu, jaki przenikał lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku.

W dwudziestym stuleciu nastąpiło upowszechnienie się terminu „laboratorium” we współczesnej kulturze, co rzecz jasna należy wiązać z postępem naukowo-technicznym. Owo upowszechnienie odnosi się również do współczesnych działań teatralnych. Dlaczego tak się dzieje, że obecnie niektóre teatry czy inicjatywy teatralne tak chętnie, że graniczy to z modą, posługują się formułą „laboratorium”? Czy stanowi to świadome nawiązanie do istniejącego w teatrze dwudziestego wieku nurtu (a szczególnie do tak silnie zaznaczających się w latach sześćdziesiątych inicjatyw laboratoryjnych)? I czy w zjawiskach tych podkreśla się w ten sposób charakter działań, czy raczej przynależność do pewnej tradycji? A może jedno i drugie?

Do najczęściej spotykanych laboratoriów we współczesnym świecie należą: laboratoria fizyczne, typowe laboratoria chemiczno-biologiczno-medyczne (laboratoria syntetyczne i analityczne), laboratoria „pod specjalnym nadzorem” (czyli mikrobiologiczne, toksykologiczne, radiologiczne itp.), przemysłowe, pomiarowe, kryminalistyczne. Na co dzień spotykamy się też z laboratoriami urody czy fotograficznymi. W humanistyce zaś z laboratoriami psychoedukacji, reportaży, a nawet Laboratorium Wiary i Kultury (jak w przypadku serwisu Kościoła katolickiego w Polsce). Na gruncie sztuki formuła „laboratorium” pojawia się np. w nazwie festiwalu muzyki współczesnej w Białymstoku, czy w odniesieniu do cyklu koncertów muzyki improwizowanej w Krakowie („Laboratorium Intuicji”).

We współczesnym teatrze polskim również mamy do czynienia z laboratoriami, np. z Laboratorium Dramatu, które powstało w Warszawie w 2003 r. i działało początkowo przy Teatrze Narodowym, a od stycznia 2005 r. funkcjonuje przy Towarzystwie Autorów Teatralnych, zrzeszającym dramaturgów młodego i średniego pokolenia. Twórcą jego idei jest Tadeusz Słobodzianek, a nadrzędnym celem – rozwój i upowszechnianie współczesnej polskiej dramaturgii oraz szkolenie dramatopisarskie. „Laboratorium Dramatu – jak możemy przeczytać w programie działalności – stwarza młodym dramaturgom, reżyserom i aktorom możliwość wypowiedzenia się poprzez teatr na tematy społeczne i międzyludzkie, zadawania niewygodnych pytań i dyskusowania z widzami o dzisiejszym świecie, jego dziedzictwie i przyszłości”. Swoją drogą, wcześniej (w latach siedemdziesiątych minionego stulecia) podobną ideę realizowała np. Scena Laboratorium w leningradzkim Pałacu Ludzi Sztuki działająca pod kierunkiem Ignatija Dworieckiego (zob. „Dworiecki o Scenie Laboratorium”, „Dialog” 1978 nr 11, s. 154–156). Był to warsztat dramaturgiczny – swoisty poligon doświadczalny, na którym młodzi dramatopisarze mogli poddawać próbie swoje sztuki we współpracy z doświadczonymi, zawodowymi dramatopisarzami,

aktorami i reżyserami. Panowało tu nastawienie na rozwijanie warsztatowych umiejętności autorów.

Termin „laboratorium” pojawia się też na gruncie tańca – np. w odniesieniu do pracy Sashy Waltz. Zob. „Laboratorium ciała”, z Sashą Waltz rozmawia Dorota Sajewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2001 nr 42 (kwiecień), gdzie mowa jest nie tyle o modelu funkcjonowania instytucji prowadzonej przez współczesną choreografkę niemiecką, ale o metodzie pracy, która zakłada długotrwałe przygotowania: „Powstanie «Körper» poprzedził rok intensywnych poszukiwań. Oczywiście zmiana tematu pociągnęła za sobą również zmianę formy tych badań. Chciałam mieć czas, by wypróbować istnienie ciała w różnych przestrzeniach i konfiguracjach. Były to bardziej poszukiwania wewnętrzne” – mówi reżyserka (s. 68).

Istniały lub wciąż istnieją teatry, które w nazwie posiadały/ją określenie „laboratorium” i były/są laboratoriami niejako z definicji, tzn. całość, a nie tylko fragment ich działalności nastawiona była/jest na badanie i poszukiwanie. Należą do nich: The American Theatre Laboratory (1923–1933), Teatr Laboratorium 13 Rzędów (od 1962), Nordisk Teaterlaboratorium – Odin Teatret (1964), jak również młodsze grupy: Lالش Theaterlabor (Wiedeń) czy Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore (Turyn).

Przykład The American Theatre Laboratory pokazuje, że teatr-laboratorium nie jest fenomenem wyłącznie europejskim. W Stanach Zjednoczonych działają współcześnie inne zespoły w nazwie umieszczające słowo „laboratorium”: New World Performance Laboratory (Akron) czy Akropolis Performance Lab (Seattle); notabene obydwa założone przez osoby współpracujące wcześniej z Jerzym Grotowskim (ten pierwszy przez Jamesa Słowiaka i Jairo Cuestę) w okresie jego pobytu w Stanach Zjednoczonych w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku i odwołujące się do tradycji Teatru Laboratorium.

Ale z terminem „laboratorium” w nazwie spotykamy się też w wypadku Market Theatre z Johannesburga w Republice Południowej Afryki czy Ozfrank Theatre Laboratory z Australii (twórcy tego drugiego zespołu współpracują z wybitnym japońskim reżyserem Tadashim Suzukim). Założony w 1989 r. przez nieżyjącego już Barneya Simona i Johna Kani Market Theatre prowadzi The Market Laboratory (The Lab). W tym przypadku Laboratorium pełni funkcję warsztatu artystycznego, miejsca, gdzie objawić się mogą młode talenty aktorskie, reżyserskie czy dramatopisarskie, czyli jest to – jak określają twórcy – „training and development wing of the Market Theatre”: a zatem jedno ze „skrzydeł” tego teatru, nastawione na szkolenie i poszukiwania (rozwój).

Można skonstatować, iż określenie „laboratorium” w odniesieniu do teatru dzisiejszego przyjmuje najróżniejsze, choć pokrewne znaczenia. Przede wszystkim rozumie się przez nie (tak jest w przypadku Market Theatre) „warsztat” przy teatrze czy specjalną sekcję teatru nastawioną na eksperymenty (zob. np. Laboratorium Choreograficzne Śląskiego Teatru Tańca, o którym twórcy mówią, że jest to „nieformalna część struktury organizacyjnej Teatru, która pozwala na ujście nagromadzonemu pokładowi pomysłów, wyobrażeń o świecie, koncepcji sztuki; daje możliwość pokazania indywidualnych zapatrywań na rolę sztuki w świecie współczesnym poprzez popieranie, kwestionowanie i obalanie poglądów adwersarzy lub poprzez budowanie nowatorskiego stylu. Idea Laboratorium ma wyzwalać twórczą energię i tworzyć ramy do swobodnej samorealizacji. W praktyce to nic innego jak czas oferowany tancerzom Teatru na ich indywidualny rozwój, wsparcie techniczne i administracyjne oraz zapewnienie produkcji i eksploatacji”). Podobnie jest w przypadku czeskiego Teatru Continuo, który ogłasza nabór do „wędrownego laboratorium teatralnego”, mającego być miejscem spotkań roboczych i realizacji warsztatów sytuujących się na skrzyżowaniu sztuki i edukacji. Ale obecnie przez teatralne laboratorium rozumie się (szczególnie w Stanach Zjednoczonych) także szkołę teatralną czy studio aktorskie, jak w przypad-

ku The Theatre Lab – School of the Dramatic Arts w Waszyngtonie.

Współczesne laboratorium teatralne jawiłoby się zatem jako przestrzeń pomiędzy teatrem a ośrodkami kształcenia – mniejsze wydaje się być natomiast znaczenie modelu pracowni mistrzowskiej czy instytutu badawczego.

Wyróżniki laboratoryjności

W encyklopedii internetowej odnajdujemy następującą definicję „laboratorium”: jest to „miejsce, gdzie przeprowadza się tę część badań naukowych, która wymaga wykonywania wielu powtarzalnych doświadczeń w ściśle kontrolowanych warunkach”. O definicję laboratorium teatralnego pokusił się Richard Schechner na sympozjum „Why a Theatre Laboratory? Risks and Anomalies in Europe 1898–1999” w październiku 2004 r. w duńskim Århus (konferencja stanowiła część obchodów czterdziestolecia Odin Teatret). Według niego laboratorium to „more or less private arena where adherents investigate what they are doing, how, and why”. („Mniej lub bardziej prywatna [w znaczeniu nie wystawiona na pokaz, na publiczny ogląd] przestrzeń, gdzie członkowie zgłębiają to, czym, jak i dlaczego się zajmują”). W tej definicji akcent pada na kwestię pogłębionych studiów, ich przedmiotu, sposobów i celu ich prowadzenia. Laboratoryjność i – pokrewna jej – studyjność poczynań rzeczywiście sugerują odizolowanie, skupienie na badaniach, zamknięcie, poszukiwanie nienastawione na efekt, akcentowanie procesu, a nie produktu. Pamiętamy dodatkowo, że źródłostów tego terminu sugeruje pracę, której towarzyszy „wysiłek”, „trud”. Studyjność dodatkowo wskazywać może na kameralność, oszczędność inscenizacyjną.

Ludwik Flaszen w artykule „Kilka kluczy do laboratoriów, studiów i instytutów” („Dialog” 1998 nr 7), opublikowanym po konferencji stanowiącej kamień milowy w badaniach nad teatrami-laboratoriami „Laboratoria teatralne i teatry studyjne w Europie – XX wiek. Techniki i wartości. Rekonesans”, zorganizowa-

nej we wrocławskim Ośrodku Grotowskiego w dniach 24–27 kwietnia 1997 r. przez Zbigniewa Osińskiego, zadał pragmatyczne pytanie o to, dlaczego „w naszym stuleciu, a zwłaszcza w pewnych okresach i sytuacjach, pewni twórcy i poszukiwacze uznawali za celowe NAZYWANIE swych placówek laboratoriami, studiami czy instytutami” (s. 108). Współtwórca Teatru Laboratorium dociekał, na co formuła „laboratorium” i laboratoryjny charakter działań pozwalały, czego najwidoczniej nie mogły zapewnić teatr i/lub akademia? Zdaniem Flaszena „laboratoryjność” stanowiła odpowiedź na braki w tradycyjnym systemie kształcenia, jako że można zauważyć, iż „[...] u ludzi orientacji laboratoryjno-studyjnej [...] często ulubionym terenem działalności są placówki, będące zarazem ośrodkami zapamiętałego samokształcenia” (s. 109). Co więcej, teatr-laboratorium mógł skupić się w eksperymentach: „Skoro «eksperymentalny» – więc eksperymentuje, czyli – zgodnie z regułą eksperymentu – ma «prawo do błędu»; skoro «laboratorium» – więc prowadzi doświadczenia zamknięte lub dla nielicznej publiczności, a spektakle nie są ekspresją jakichś niestosownych idei, ale «modelami roboczymi metody twórczej»; skoro «instytut badań» – w ogóle do produkowania spektakli nie jest zobowiązany” (s. 113). Jednym słowem, „laboratorium” w nazwie pomagała realizować ideę teatru sformułowaną przez Juliusza Osterwę, który w teatrze widział przedsięwzięcie (badawcze – w dziedzinie zachowań człowieka) a nie – przedsiębiorstwo. Zbigniew Osiński w odniesieniu do Instytutu Reduty wyróżnił podstawowe cechy laboratorium teatralnego: „nieograniczony czas przeznaczony na próby, aspekt badawczy jako nieoddzielny od sztuki, wyjście poza «produkcję» kolejnych przedstawień, próby nie zawsze prowadzące do produktu – przedstawienia” („Pamięć Reduty”, Gdańsk 2003, s. 85).

Eugenio Barba widział w laboratorium „niekończącą się szkołę” (tak tytułował rozdział swej książki „Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt”, Warszawa 2003). „Sztuki aktorskiej nie sposób nauczać – pisał w niej – można się jej tylko uczyć. Pedagogika polega tu na umiejętności stwarzania szczególnego kontekstu

i warunków, w których adept może sam się uczyć” (s. 99). „[...] najistotniejsza część dwudziestowiecznej spuścizny w dziedzinie pedagogiki teatralnej nie wyszła ze szkół teatralnych, ale z teatrów studyjnych [...]. Jaki jest sekret pedagogicznej skuteczności Reformatorów? Potrafili oni stworzyć odpowiednik środowiska teatralnego i tradycji teatralnej – z ich złożonością i kompletnością. W przeciwieństwie do szkół teatralnych, Reformatorzy rozumieli, że z treningu w tradycyjnym teatrze można wyeliminować niemal wszystko – poza umiejętnością organizacji środowiska, w którym uczenie się nie stanowi bezpośredniej konsekwencji programu nauczania, ale ‘etosu’”. (s. 114). W szkole proces nauczania zamknięty jest w czasowych ramach, a także w obrębie programów nauczania – inaczej w studiach czy laboratoriach, gdzie realizowany był/jest model edukacji permanentnej, najczęściej w oparciu o bliiski, odformalizowany kontakt między nauczycielem (mistrzem) a uczniem (adeptem). Choć tu uwaga: ten bezpośredni typ kontaktu nierzadko zdarza się również w tradycyjnym szkolnictwie aktorskim.

Trzeba przy tym pamiętać, że kategoria laboratoryjności w odniesieniu do teatru funkcjonować może wyłącznie w obrębie typologii, a nie oceny. Nie można przecież powiedzieć, że teatr laboratoryjny jest z założenia lepszy lub gorszy od teatru realizującego repertuar.

Można byłoby też prowokacyjnie zapytać, czy rzeczywiście kategoria laboratoryjności jest przydatna, skoro w pewnym sensie niemal każdy teatr skazany jest na laboratoryjność? Chcąc być żywym, teatr musi przecież poszukiwać (nawet konwencjonalne próby można traktować jako swoisty poligon), w przeciwnym razie stanie się sztampowy, czyli – według słynnej formuły Petera Brooka z „Pustej przestrzeni” – martwy. Idąc dalej, należałoby zastanowić się, czy teatrowi w ogóle potrzebna jest przydawka „laboratoryjny”, skoro traktowany jest jako laboratorium interakcji społecznych, czy – jak to ujmuje Marvin Carlson w swojej książce „Performans” – jako „laboratorium kulturowych negocjacji”.

A zatem, tytułem podsumowania, czy każdy teatr, w którym prowadzi się próby przez dłuższy niż tradycyjnie przyjęty czas może być nazwany laboratorium? Odpowiedź mogłaby być następująca: raczej nie, gdyż przez teatr-laboratorium rozumieć należy taki teatr, w którym przedstawienie, czyli rezultat poszukiwań, nie jest wartością najwyższą; w którym bada się i rozwija sposoby pracy aktora, reżysera, architekta sceny – niezależnie od efektu w postaci spektaklu.

Dodatkowo, teatr-studio czy teatr-laboratorium (pisane z dywizem lub bez) to przecież nie to samo, co studio czy laboratorium przy teatrze, czy studio lub laboratorium jakiegoś teatru. W pierwszym przypadku określenie „laboratorium” czy „studio” oznacza model funkcjonowania i charakter podstawowej działalności, w drugim wskazuje na pewien jej aspekt, czy też wycinek.

W rozważaniach tych przewija się para: studio–laboratorium (inne synonimy: pracownia, warsztat, atelier). Warto zastanowić się zatem, czy są to wyrażenia pokrewne czy tożsame.

Na pytanie Katarzyny Osińskiej o różnicę między studiem a laboratorium Nikołaj Czindiajkin, aktor, który pracował w Szkole Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa w Moskwie, odpowiedział: „Studio jest bardziej skierowane ku teatrowi. Prowadzi się w nim doświadczenia po to, by przedstawić ich rezultat i w sprzyjających okolicznościach studio zostaje otwarte dla widzów. Wektor laboratorium skierowany jest na pracę wewnętrzną, jego celem nie jest bowiem zostać zobaczonym i usłyszanym” („Czym jest laboratorium”, z Nikołajem Czindiajkinem rozmawia Katarzyna Osińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1996 nr 12 (kwiecień), s. 42.) „Na tym właśnie polega laboratorium, że praca nie musi zostać zakończona. Może się wyczerpać albo zaprowadzić donikąd, może nie dać tych efektów, których się oczekiwało albo dać takie, których się nikt nie spodziewał” (s. 43). Aktor wyznał też, iż Wasiljew nie lubi słowa „studio”, bo w Rosji kojarzy się ono ze

wspólnie wyznawaną ideologią, „studio zaczyna się od wspólnych deklaracji”.

Rzeczywiście, założona w 1987 r. w suterenie kamienicy przy ulicy Worowskiego (dziś Powarska) Szkoła Dramatyczno-Iskusztwa (Szkoła Sztuki Dramatycznej) to klasyczny przykład laboratorium teatralnego. „Słowo «szkoła» ciągle jest obecne w nazwie placówki, którą Wasiljew prowadzi od dziesięciu lat. Jednak w wypowiedziach Wasiljewa równie często pojawia się słowo «laboratorium»: «Koncepcja teatru-laboratorium daje możliwość codziennego poszukiwania, eksperymentu. Koncepcja teatru-szkoły poszerza granice poszukiwań, czyni ów proces w istocie ewolucyjnym». Jakie jest miejsce aktora w takiej koncepcji teatru? «Aktor w teatrze Wasiliewa jest przede wszystkim uczniem i badaczem [laborantem], próbującym poznać reguły twórczości artystycznej, naturę scenicznego istnienia, powołanie człowieka w sztuce. W swobodnym poszukiwaniu energii, w rozwijaniu zdolności do improwizacji, w samym procesie gry, aktor odkrywa dla siebie nie tylko tajemnice rzemiosła czy profesji, lecz samą sztukę dramatyczną w jej żywym, bezpośrednim oddziaływaniu».

Szkoła przeważnie jest zamknięta dla widzów. Do rzadkości należą publiczne prezentacje prac, poszukiwań, eksperymentów – przybierają one postać otwartych prób bądź zamkniętych pokazów spektakli, na które składają się fragmenty utworu/ utworów pisarzy, często – w potocznym rozumieniu – z teatrem niemających nic wspólnego”. (Katarzyna Osińska „Wasiliew: przekraczanie granic”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 19–20 (czerwiec-sierpień), s. 88.)

W uproszczeniu można by rzec, że w laboratorium akcent położony jest na poszukiwania, na działalność badawczą (bliżej stąd do instytutu badawczego), tymczasem w studiu na działalność formacyjną, wychowawczą, edukacyjną (bliżej do szkoły).

[...]

Modele laboratoryjności

- Laboratorium jako schronienie (przed koniecznością dawania premier), azyl, enklawa, przestrzeń swobody twórczej, wydłużonego czasu prób, co daje możliwość zagłębienia się w pracę nad detalami i niuansami i pozwala osiągnąć precyzję i wysoką jakość działań;
- Laboratorium jako rozsadnik, przygotowalnia, szkoła (Copeau, Instytut Reduty, Lecoq, Decroux);
- Laboratorium jako poligon artystyczny (CIRT i CICT Brooka – poszukiwania, które wzbogacają przyszłą pracę artystyczną);
- Laboratorium jako instytut badawczy (Barba i Odin);
- Oratorium, eremitorium – laboratorium jak u alchemików: według formuły Leszka Kolankiewicza (Grotowski).

Wydaje się, że w współczesnej praktyce teatralnej dominują modele szkoły i poligonu artystycznego, nie jest zaś realizowany – poza Odin Teatret – model instytutu badawczego. Również w realizowaniu idei pustelni artystycznej Grotowski wydaje się odosobniony.



Siedziba (od 2001 r.) szkoły Wasiljewa przy ul. Srietienka w Moskwie. „W wyniku konfliktu z władzami Moskwy, które zarzucały twórcom nie dość efektywne wykorzystanie pomieszczeń Szkoły Sztuki Dramatycznej oraz odsunęły go od funkcji dyrektora naczelnego teatru, Wasiljew zrezygnował z pracy w Moskwie i wyjechał [w 2007 r.] za granicę (do Francji)”. Katarzyna Osińska, przypis 58 do rozdziału „Anatolij Wasiljew – nowator w dialogu z tradycją” jej książki „Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje” (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 364). Zob. także: Katarzyna Osińska „Półtoraaki strzelec” z ulicy Srietienka” i „Nie żałuję, że zbudowałem ten teatr”, z Anatolijem Wasiljewem rozmawia Katarzyna Osińska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 78 (kwiecień-maj), s. 7-8, 8-11. Fot. Grzegorz Ziółkowski

■ Terminowanie

Eugenio Barba
„Canoe z papieru”
przeł. Leszek Kolankiewicz
i Dagmara Wiergowska-Janke

Ludwik Flaszen
„Grotowski i milczenie”

Miyamoto Musashi – japoński wojownik i mistrz miecza – trafił w punkt, pisząc, że nauczyciel jest igłą, a uczeń nicią. Przytoczyłem te słowa w książce „Guślarz i eremita”, w części poświęconej współpracy Jerzego Grotowskiego z Thomasem Richardsem, która doprowadziła do powstania „Akcji” – dzieła, w którym nie było żadnego nadmiaru i żadnego braku. Mówiąc o pracy z pieśniami tradycji, Grotowski rzeczywiście coś uchwycił, a Richards to zrobił. Uważam, że najgłębszym i najważniejszym przekazem Grotowskiego jest ten właśnie przekaz – pieśń jest osobą; nie jest jak osoba, ale jest osobą. Praktyczne konsekwencje dla siebie wyciągnął z tego przestania Jarosław Fret i jego Teatr ZAR w „Ewangeliach dzieciństwa”. Tutaj pieśni zostały przywołane – jak ludzie z innych czasów, z innych krain – i zjawily się. Żywe.

Grotowski nie prowadził szkoły, ale nauczał – był majstrem otoczonym grupą czeladników, czy może cadykiem z „chasydami” wokół. Inni twórcy w różny sposób wywiązywali się z obowiązku przekazania dalej tego, co sami znaleźli lub/i wypracowali. Jedni, jak Rosjanie: Stanisławski, Meyerhold, Wachtangow czy Michaił Czechow, m.in. po zakładali studia czy otwierali warsztaty, inni – jak Francuzi: Jacques Copeau, Étienne Decroux czy Jacques Lecoq – prowadzili szkoły (szkoła Lecoqa działała po jego śmierci pod kierunkiem jego żony,

[...] w dobrej muzyce można usłyszeć głębię ciszy,
z której się ona dobywa,
czy też mówi się wręcz,
że muzyka ofiarowuje słuchaczowi
niecodzienne doświadczenie ciszy*.

Mówić o milczeniu...
To brzmi jak absurdalny dowcip.
Czy to przypadkiem nie cytaty z Becketta*.

Fay Lees Lecoq, której pierwsza wizyta w Polsce miała miejsce podczas przedsięwzięcia „Linia ciała w teatrze”, jakie razem z Jarosławem Fretem przygotowałem w Ośrodku Grotowskiego w listopadzie 2006 r., wizyta ta miała potem swoje konsekwencje w postaci wydania we Wrocławiu niezwykle inspirującej książki Lecoqa „Ciało poetyckie”). Zarówno w przypadku studiów, jak i szkół nie chodziło tylko o nauczanie, ale również o prowadzenie poszukiwań. Na tym polu trudno oddzielić „twardą spacją” jedno od drugiego – w formowaniu aktora aspekt badawczy (eksperymentowanie, testowanie, kwestionowanie, poddawanie w wątpliwość, często improwizacja i prowizoryczność) i dydaktyka (zadania, ćwiczenia, powtórzenia, korekty, ocena) często są nierozłączne, stanowią dwie strony tej samej monety. Celnie pisze o tym amerykańska reżyserka Anne Bogart: „Kiedy aktor zakłada, że wie, co robi, że wie, jak powinien chodzić i mówić, kiedy przyjmuje, że odbiorca rozumie wszystko tak jak on – wówczas zabija sztukę” („Sześć rzeczy, które warto wiedzieć o kształceniu aktora”, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” 2001 nr 8, s. 114; wypowiedź ta pochodzi z konferencji „Kształtować czy przekazywać: czy gry można nauczyć?”, która odbyła się w kwietniu 2001 r. w Paryżu, zob. Magdalena Hasiuk „Kształcić czy kształtować”, „Dialog” 2001 nr 8, s. 203–204). Aby tego uniknąć, trzeba szkolić się, kształtować, a przy tym poszukiwać w zasadzie

przez całe życie – to 'lifelong learning', 'lifelong search'. I tak w założeniu powinno działać się w każdej artystycznej (i nie tylko) akademii.

Dla Eugenia Barby jego Nordisk Teaterlaboratorium to 'never-ending school', a Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru ISTA, której czternasta i ostatnia jak do tej pory sesja odbyła się z inicjatywy prowadzonego przez Jarosława Freta i przeze mnie Ośrodka Grotowskiego w Polsce w kwietniu 2005 r., to międzykulturowe laboratorium, gdzie bada się transkulturowe wyznaczniki aktorskiej obecności scenicznej. Oczywiście nie znaczy to, że Barba i jego Odin skupieni są wyłącznie na laboratoryjnej pracy. Podróżują (najczęściej chyba do Ameryki Południowej, która jest dla nich bodaj drugim domem), dzielą się swoją pracą, doświadczeniem i pasją. Na różne sposoby wspomagają innych w ich poszukiwaniach. I są wibrującą częścią swego miasta – Holstebro, nie tylko podczas festiwalu Festuge.

Dla Augusta Boala, wielkiego nauczyciela i wielkiego człowieka, teatr nie miałby sensu, gdyby nie uczył innych, jak buntować się przeciwko opresji i społecznym nierównościom. Jego praktyka i teorie, stanowiące oryginalne rozwinięcie myśli i prac Bertolta Brechta, mogą dla wielu okazać się elementarzem teatralnego rzemiosła, ale przede wszystkim pomóc w udzieleniu własnych odpowiedzi na jedno z kluczowych pytań: po co w ogóle robić teatr?

Akademia Praktyk Teatralnych w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” to nie tylko przedłużenie działalności zespołu – to osobna wartość, którą trudno przecenić. Ale jeszcze na długo przed jej założeniem w 1997 r. „Gardzienice” Włodzimierza Staniewskiego były więcej niż teatrem realizującym kolejne premiery. „Gardzienice” to cały kosmos działań, obejmujący wyprawy, zgromadzenia, dziele nie się sobą z innymi na rozmaite sposoby. Również podczas warsztatów, gdzie aspekt spotkania, wymiany energii był zawsze kluczowy. I chyba tylko „Gardzienice” potrafiły tak dogłębnie przekazać, co

w praktyce znaczą słowa Adama Mickiewicza ze „Zdań i uwag” o tym, że trudniej jest dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę. Gdy dotarłem do wioski za Piaskami na czwartym roku studiów na wydziale wiedzy o teatrze w warszawskiej PWST, by wziąć udział w realizowanym przez Paula Allaina wespół z grupą angielskich i polskich aktorów „Polish Theatre Project”, stały tam jeszcze chałupa za strumykiem Giełczewką i stare uschnięte drzewo na środku łąki. Biegaliśmy wtedy i rano, i w nocy, w deszczu, w słońcu, przed śpiewaniem i po nim. Rodziła się „Carmina”. Buzowało...

Tadashi Suzuki jest dla swych aktorów niczym 'sensei' – mistrz i nauczyciel sztuki władania mieczem. Dzięki jego uprzejmości i gościnie oraz pomocy Saito Ikuko miałem okazję zobaczyć, ile potu zostawiają jego aktorzy w jednej z sal treningowych w górskiej wiosce Toga, tym swoistym imperium teatralnego cesarza. Niektórych z trenujących ogarniał wówczas niemalże bitewny szal. (Wizyta ta, nawiasem mówiąc, przyczyniła się potem do sprowadzenia zespołu Suzukiego na festiwal „Świat miejscem prawdy” w 2009 r. – był to pierwszy w naszym kraju występ jego teatru od 1975 r., a także do wydania po polsku jego niewielkiej, ale arcyważnej książki „Czym jest teatr?”)

Peter Brook, człowiek wybitny, posiada rzadką umiejętność „dostrzegania wielkości rzeczy małych i małości wielkich” (tak jak zalecał Li Zhi (1527–1602), chiński intelektualista z epoki Ming, zob. Marta Steiner „Chiński teatr 'xiqu'”, s. 144). Ujawnia swe sekrety podczas otwartych spotkań z publicznością i zamkniętych spotkań warsztatowych. W teatrze mówienia o teatrze jest niezrównanym aktorem. W warsztacie – niezrównanym pedagogiem, akuszerem, opoką dla aktorów w różnym wieku i z różnych krajów. W teatrze ujawnia swój wyostrzony słuch muzyczny, prowadząc innych niczym dyrygent orkiestrę. Swój przepiękny, ciepły film „Brook by Brook” jego syn Simon kończy obrazem ojca grającego na fortepianie jedną z melodii Gieorgija Iwanowicza Gurdżijewa / Thomasa de

Hartmanna. W drugim dokumencie o ojcu, zatytułowanym „Tightrope” („Lina”), Brookowi towarzyszą podczas warsztatów z międzynarodową grupą aktorów dwaj akompaniatory: Toshi Tsuchitori, genialny multiinstrumentalista z Japonii, wieloletni towarzysz drogi twórczej reżysera, i – na fortepianie – Franck Krawczyk, współpracujący z Brookiem nad „Czarodziejskim fletem” (2010) i „The Suit” (2012), muzyk, w którym, jak uważa Georges Banu, Brook znalazł swojego Mozarta. Obydwaj są wsłuchani w innych, jak Brook. Praca jest subtelna, pozbawiona fajerwerków. Uczciwa i prosta. Uczy pokory i trafia (również przez to) bezpośrednio – wprost do serca. Yoshi Oida, aktor i wieloletni współpracownik Brooka, mówi w wywiadzie, który umieszczony został na płycie z filmem jako materiał dodatkowy („A Balancing Act”, czyli „Ekwilibryści”), że po czterdziestu czterech latach pracy z Peterem, gdy nadejdzie jego godzina, będzie mógł umrzeć szczęśliwy.

Nie znam ważniejszego tekstu o pracy aktora niż „Essential Radiancance”. W „Promieniowaniu esencji” Peter Brook z właściwą sobie przenikliwością, a jednocześnie prostym językiem wyraził to, co kluczowe – esencjalne, najistotniejsze – w pracy aktora nad sobą. Oto obszerny fragment tej wypowiedzi:

„Po pierwsze, aktor musi pracować nad własnym ciałem, aby je otworzyć, uwrażliwić i sprawić, by było konsekwentne w swych odpowiedziach. Musi rozwijać emocje, by nie pozostawały surowe – nieokresane emocje obnażają złego aktora. Dobry aktor to ktoś, kto rozwinął zdolność odczuwania, oceny i wyrazu całego szeregu emocji, od najbardziej brutalnych po najbardziej wyrafinowane. Aktor musi rozwijać swą wiedzę, a potem rozumienie – aż do punktu, w którym jego umysł będzie mógł wkroczyć do sztuki w pełni pobudzony, by aktor mógł docenić wartość własnych działań.

Istniały różne szkoły; szkoła Meyerholda kładła ogromny nacisk na rozwój ciała, co za sprawą Grotowskiego doprowadziło do dzisiejszego zainteresowania językiem ciała i rozwijaniem jego możliwości.

Z drugiej strony, Brecht silnie dążył do uświadomienia aktorom, że nie mogą już dłużej być naiwnymi głupcami, za jakich uważano ich w dziewiętnastym stuleciu, ale muszą stać się myślącymi, rozumnymi przedstawicielami swoich czasów.

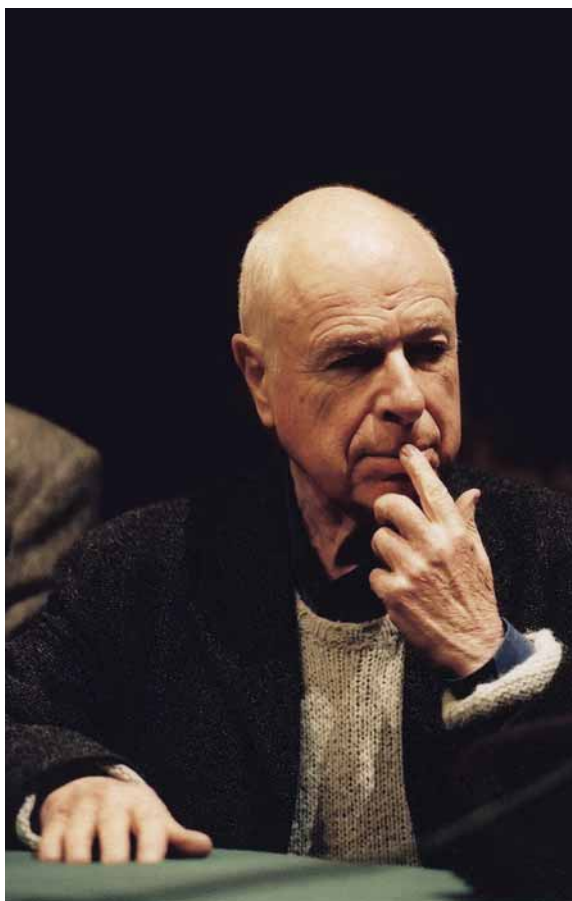
Inne szkoły, od Stanislawskiego do Actors' Studio, kładły duży nacisk na emocjonalne zaangażowanie aktora. Oczywiście nie ma między nimi sprzeczności. Wszystkie trzy drogi są niezbędne. Aktor musi zapomnieć, jak się «robi wrażenie» i «pokazuje», musi zapomnieć, jak się «zmyśla» i «wywołuje efekt», musi wyzbyć się myśli, że na scenie zostaje wystawiony na pokaz. Powinien wprowadzić inne pojmowanie aktorstwa – że służy wyobrażeniu, które zawsze go przerasta. Gdy aktor postrzega swoją rolę jako mniejszą niż on sam, jego przedstawienie będzie słabe. Musi wiedzieć, że jakkolwiek rolę będzie grał, kreowana postać przewyższa go swą intensywnością. Tak więc, jeśli gra zazdrośnika, zazdrość tego człowieka jest nacechowana większą intensywnością niż jego własna zazdrość. Nawet jeśli w życiu jest zazdrośnikiem, w teatrze gra postać, której zazdrość jest bogatsza niż jego własna. Jeśli gra człowieka gwałtownego, musi uznać, iż porywczność kreowanej osoby ma silniejszy ładunek, a jeśli gra człowieka rozważnego i wrażliwego – przyznać, że delikatność uczuć postaci przewyższa jego codzienną subtelność i wrażliwość okazywaną żonie i przyjaciółom. Niezależnie od tego, czy jest to współczesna sztuka, czy tragedia grecka, aktor musi otworzyć się na szereg uczuć przewyższających te, które znajduje w sobie jako osoba prywatna.

Stąd wyznanie: «Ale ja tak właśnie czuję!» jest zupełnie bezcelowe. Aktor musi służyć ucieleśnieniu obrazu człowieczeństwa większego niż to, o którym sądzi, że jest mu znane. Musi oddać na służbę swe talenty znajdujące się w stanie podwyższonej gotowości. I to dlatego aktorowi nie wolno zaprzestać treningu. Muzyk musi codziennie ćwiczyć dłonie, słuch i umysł, tancerz – całe ciało; ale aktor musi dać z siebie jeszcze więcej. To sprawia, że aktorstwo jest – czy raczej mogłoby być – najwyższą ze sztuk.

Peter Brook „Promieniowanie esencji”, [w:] tegoż „Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych, 1946–1987”, przeł. Ewa Guderian-Czaplińska i Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, Wrocław 2004, s. 252–254.


Niczego nie wolno zaniechać. Doskonały aktor naśladowuje doskonałego człowieka. Zatem każda umiejętność, którą może osiągnąć człowiek, musi być również w zasięgu aktora.

[...] aktor musi wziąć na swe barki potrójne zobowiązanie. Pierwsze dotyczy zawartości tekstu (a w przypadku improwizacji – idei). Aktor musi wiedzieć, jak tę zawartość wyrazić, ale gdy posunie się za daleko we własnych poszukiwaniach, ryzykuje, że wpadnie w pułapkę rozminięcia się z drugim zobowiązaniem – stworzeniem relacji z innymi aktorami. Bardzo trudno jest być szczerym wobec samego siebie, poszukiwać głęboko w sobie – a jednocześnie utrzymywać kontakt z partnerami.



Gdy podczas wspólnego występu aktorzy doświadczają prawdziwej intymności, wtedy pojawia się kolejna przeszkoda: skłonność do zapominania o publiczności i zachowywania się tak, jak w życiu. Aktorzy stają się prywatni, niesłyszalni, odcięci. Oznacza to, że zaniedbali wypełnienia trzeciego zobowiązania, będącego zobowiązaniem najwyższym: nawiązania kontaktu z widownią. Bo właśnie to w efekcie daje teatrowi jego fundamentalne znaczenie. Główną troską występującego solo mówcy czy opowiadacza jest wejście w kontakt z publicznością. Cała jego uwaga zwraca się ku odbiorcom, jest bardzo wyczulony na reakcje widzów. Aktorzy również powinni znać ten rodzaj zachowania – a przy tym nigdy nie wolno im zapominać o scenie i swoich partnerach.

Théâtre des Bouffes du Nord
Direction Micheline Rozan – Peter Brook



Fragments
Fragment de théâtre I / Berceuse /
Acte sans paroles II / Ni l'un ni l'autre
de Samuel Beckett

Du jeudi 5 octobre 2006 au samedi 28 octobre 2006
21h00
Matinées les samedis 14, 21 et 28 octobre 2006 à 15h30
Relâches les dimanches et lundis

Peter Brook podczas sympozjum „W stronę esencji”, poświęconego Gieorgijowi I. Gurdżijewowi, Ośrodek Grotowskiego, Wrocław 2001, program i realizacja: Jarosław Fret i Grzegorz Ziółkowski, fot. Tomasz Hołod; okładka programu spektaklu „Fragmenty” w Bouffes du Nord – spektakl z tekstami Samuela Becketta w reż. Petera Brooka zaprezentowany został we Wrocławiu w ramach Festiwalu „Świat miejscem prawdy” w 2009 r.

Niektórzy wielcy aktorzy, oddając się całkowicie swemu występowi, jednocześnie przywiązują najwyższą wagę do budowania relacji z publicznością. Czasem wywołanie śmiechu na sali, nawiązywanie silnego, ciepłego kontaktu z widzami może działać na aktora jak magnes, gwałtownie odciągający go od niego samego. Rozkoszując się przyjemnością, jaką stanowią śmiech lub łzy widzów, wykonawca może stracić kontakt zarówno z prawdą, jak i z partnerami. Ale jeśli potrafi utrzymać wyjątkowy stopień koncentracji, utrzymanie równowagi pomiędzy wszystkimi trzema zobowiązaniami stanie się możliwe. Jeśli uda mu się tego dokonać, publiczność da mu w zamian coś, co w istocie pomoże mu podążać dalej”*

Peter Brook „Perfidna nuda”,
przeł. Iwona Libucha, [w:]
tegoż „Nie ma sekretów.
Myśli o aktorstwie i teatrze”,
przeł. Iwona Libucha
i Mariusz Orski, Państwowa
Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna,
Łódź 1997, s. 27, 41.



Wejście do paryskiego teatru
Petera Brooka Bouffes du Nord,
fot. Grzegorz Ziółkowski

Myśli te rozwinął Brook w kolejnej swojej książce – „Nie ma sekretów”. Pierwszy jej rozdział, „Perfidna nuda”, który powstał na podstawie zapisu z warsztatów prowadzonych przez reżysera w Paryżu w marcu 1991 r., przynosi taki oto obraz:

„W każdej chwili aktor zmuszony jest do tego, by odkrywać i utrzymywać w równowadze związki trojkiego rodzaju – z samym sobą, z partnerami i z publicznością. Łatwo pytać, jak to zrobić. Trudniej znaleźć sensowną odpowiedź, a jedyne skojarzenie, które przychodzi do głowy, dotyczy linoskoczka. On także rozpoznaje niebezpieczeństwo, ćwiczy, by się z nim zmierzyć, ale i tak tę właściwą równowagę musi znaleźć, stawiając kolejny krok na linie”*

I tak właśnie wracamy do „Tightrope” – do liny, do ćwiczenia poczucia równowagi, która nigdy nie jest stała, dana raz na zawsze, ale ciągle musi być na nowo odnajdywana. Ten właśnie dynamiczny i procesualny wymiar aktorstwa najbardziej zbliża je do życia, podlegającego nieustannym przemianom.

I tak właśnie to wyzwanie – polegające na poszukiwaniu tego, jak chwytać i utrzymywać balans – tak często do mnie powraca. Równoważenie obejmuje przede wszystkim powinności wobec Innych i wobec swych pokus.

Zob. także:

- Peter Brook „Jakość i rzemiosło”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, [w:] tegoż „Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą”, pod red. Paula Allaina, Georges'a Banu i Grzegorza Ziółkowskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015. Pierwsza wersja książki: Peter Brook „Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim”, wybór Georges Banu i Grzegorz Ziółkowski, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Peter Brook „Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze”, przeł. Agnieszka Pokojka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Georges Banu „Peter Brook. Ku teatrowi pierwszemu”, przeł. Maciej Kaziński, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2013.
- Peter Brook „Wywołując (i zapominając) Szekspira”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. przekładu Ewa Guderian-Czaplińska, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005 nr 1 (doktorat honorowy UAM dla Petera Brooka oraz spektakl „Tierno Bokar”).
- Grzegorz Ziółkowski „Teatr Bezpośredni Petera Brooka”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Grzegorz Ziółkowski „Aktor w teatrze Petera Brooka”, [w:] „Aktor w świecie i teatrze”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka V (XXV), Poznań 1998, s. 99–120.
- Peter Brook „Pusta przestrzeń”, przeł. Witold Kalinowski, wstęp Zygmunt Hübner, noty Małgorzata Semil, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977 (1981).



Peter Brook i autor podczas konferencji inauguracyjnej Rok Grotowskiego, na drugim planie Georges Banu, Wrocław, 15 stycznia 2009, fot. Maciej Zakrzewski

■ Z A, przez G, do samego Z*

Tytuł tej sekcji nawiązuje do pięknego tytułu również pięknego spektaklu Teatru Provisorium „Z nieba, przez świat, do samych piekieł” (zob. www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=zbiory&b=teaprov, dostęp 8 lutego 2015) i do kompozycji „Sekretnej sztuki aktora. Słownika antropologii teatru” Eugenia Barby i Nicoli Savaresego.

A zatem od Artauda, przez Gurdżijewa, do Zeamięgo. U każdego z nich rozpoznać można głęboką potrzebę poznania tego, jak funkcjonuje ludzki organizm, jak bardzo jest złożony i jak istotna jest jego integralność – niepodzielność będąca pochodną harmonijnej współzależności jego części składowych. Te antropologiczne intuicje i ustalenia wzbogacić mogą myślenie o aktorstwie, opierającym się przecież na żywej ludzkiej obecności.

U Artauda – człowieka Zachodu, który w tańcach z Bali i u meksykańskich Tarahumarów odnajdywał pokrewieństwo ze swoimi wizjami – znaleźć można m.in. przeczucia dotyczące korelacji emocji i somatyczności. Autor „Teatru i jego sobowtóra” pisał: „każde wzruszenie ma cielesne podstawy” i próbował wgrzyźć się w tę zależność, odwołując się do różnych jakości oddechu w kabale, do hinduskiej koncepcji ‘gun’ (modalności, sposobów bytowania czy komponentów materii), czyli do ‘sattwa’ – świeżości i inteligencji, ‘radžas’ – energetyczności i aktywności i ‘tamas’ – bezwładu i statyczności, a także do dopełniających się jakości, jakie wyróżnia tradycja chińska – do ‘yin’ (tego, co wilgotne, ciemne i pochłaniające) i do ‘yang’ (tego, co suche, jasne i napierające). Można by rzec, że jego tekst „Atletyka uczuciowa” to esej-poemat z dziedziny antropologii teatru, gdyby nie był to anachronizm. Siła tego tekstu jest pochodną pasji, z jaką Artaud odrzucał konwersacyjny i psychologizujący model teatru zachodniego i poszukiwał innych wzorców, w których cielesność, uczucia i metafizyka tworzyłyby dynamiczną całość.

U Gurdżijewa – budującego mosty między Wschodem i Zachodem człowieka „pomiędzy”, całkiem dosłownie: pochodzenia greko-ormiańskiego

– spotykamy się m.in. z całościowym systemem antropologicznym, obejmującym różne centra w ciele, których działanie musi być skoordynowane i zrównoważone, aby człowiek mógł się harmonijnie rozwijać i przekraczać subiektywne uwarunkowania i idiosynkrazje, tak aby sięgać poziomu obiektywnej świadomości i wiedzy. Dla ludzi teatru nie bez znaczenia będzie fakt, że przełamywanie automatyzmów reakcji i harmonizowanie centrów energetycznych odbywało się u Gurdżijewa m.in. z pomocą Ruchów – czyli ćwiczeń rytmicznych i tańców inspirowanych różnymi tradycjami bliskowschodnimi i środkowoazjatyckimi, a także europejską rytmiką. Niepoślednią rolę odgrywała też w jego nauczaniu muzyka. Małgorzata Dziewulska przenikliwie i słusznie pisała (choć użyła trybu przypuszczającego), że w przypadku Gurdżijewa w obliczu ludobójstwa Ormian (1915) „mamy do czynienia z dziejami szczególnej sublimacji zbiorowego doświadczenia w muzykę o symbolice religijnej, a także w praktykę mistyczną, podążającą za dawno zapomnianym wzorem”.

U Zeamięgo – prawodawcy klasycznego japońskiego teatru ‘nō’ – horyzontem, do którego należyć zmierzać, jest tajemna głębia (‘yūgen’), czyli piękno wyrafinowane, subtelne, doniosłe i pozbawione ozdób. Piękno ciche i spokojne, trudne do objęcia rozumem i odznaczające się głębokim posmakiem. A przy tym niesamowite i niepokojące. Jego osiągnięcie nie będzie aktorowi dane, jeśli ten nie pozna w praktyce zasady pierwszorzędności serca i nie zadba o to, aby ulotny kwiat (‘hana’) młodości, czyli urok, powab i wdzięk przynależny młodzieńczej żywiołowości i świeżości, poprzez wysiłek, jaki trzeba włożyć w opanowanie techniki, przemienić się w kwiat trwały, kwiat sztuki, sięgający korzeniami ludzkiego ośrodka współodczuwania – serca.



Wypisy i źródła

Uznać należy, że w aktorze istnieje jakby muskulatura uczuciowa, odpowiadająca fizycznemu umiejscowieniu uczuć.

[...] Aktor jest atletą serca.

[...] Wiara w fluidyczną materialność duszy jest w zawodzie aktora niezbędna. Wiedzieć, że namiętność jest materią, że poddana została plastycznemu przemianom materii, to zdobyć władzę nad namiętnościami, władzę, co poszerza suwerenność człowieka.

Dotrzeć do namiętności, zapanowując nad siłami, a nie – uważać namiętności za czyste abstrakcje.

Zob. także:

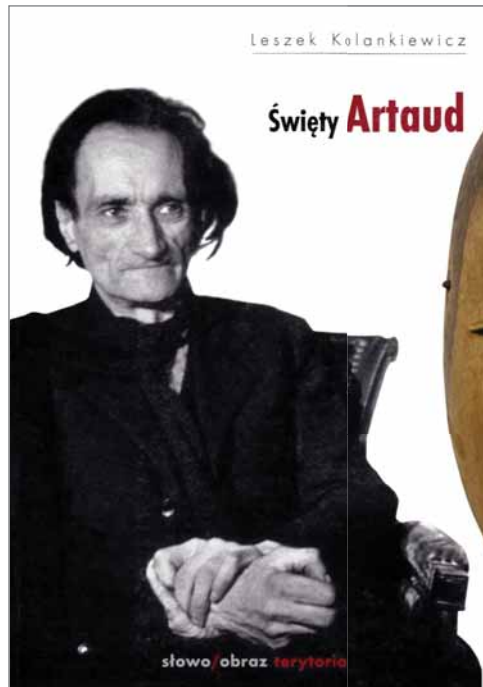
- Leszek Kolankiewicz „Święty Artaud”, wyd. 2, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001. Wyd. 1 – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Antonin Artaud „Heliogabal albo Anarchista ukoronowany”, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, wstęp Krzysztof Matuszewski, post. Bogdan Banasiak, oprac. Jerzy Lisowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Jacques Derrida „Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia”, przeł. Maria Gołębiwska-Bijak, Wiesław Kroker, „Dialog” 1996 nr 4, s. 145–163.
- Lee Strasberg „Metoda i style nierealistyczne. Artaud, Grotowski i Brecht”, przeł. Grzegorz Janikowski, „Notatnik Teatralny” 1992 nr 4 (zima), s. 159–165 (cz. 1); 1993 nr 6 (lato), s. 147–151 (cz. 2).
- Antonin Artaud „Skończyć z sądem bożym”, przeł. Bogdan Banasiak, „Pismo Artystyczno-Literackie” 1988 nr 10, s. 80–98.

Oto co nadaje aktorowi władzę i mistrzostwo, które równają go z prawdziwym uzdrowicielem.

Świadomość, że istnieją materialne ujścia duszy, pozwala osiągnąć duszę drogą odwrotną; i odnaleźć jej byt, dzięki szczególnym analogiom.

Odnaleźć sekret MIAR namiętności, ów rodzaj muzycznych TEMPI, które rządzą harmonicznym drżeniem uczuć, to wygląd teatru, o jakim nasz współczesny psychologiczny teatr od dawna już oczywiście nie myśli*.

Antonin Artaud „Atletyka uczuciowa”, [w:] tegoż „Teatr i jego sobowtór”, przekład i wstęp Jan Błoński, noty Jan Błoński i Konstanty Puzyna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 143. Wyd. 2 – 1978. W 2010 r. książka ta ukazała się ponownie nakładem warszawskiego wydawnictwa Czuły Barbarzyńca Press.



Okładka 2 wyd. książki Leszka Kolankiewicza „Święty Artaud”; maska 'komote', młodej dziewczyny w teatrze nō, Muzeum Narodowe w Tokio, fot. Grzegorz Ziółkowski



Piotr Demianowicz Uspieński
„Fragmenty nieznanego
nauczania”, przekł. na
podstawie wydań angielskiego
i francuskiego Magda
Złotowska, wyd. 2 zmienione,
Wydawnictwo Czarna Owca,
Warszawa 2010, s. 440, 441.
Wyd. 1 – „Fragmenty
nieznanego nauczania.
W poszukiwaniu
cudownego”, przeł. Magda
Złotowska, Wydawnictwo
„Pusty Obłok”, Warszawa 1991,
cytaty na s. 409, 410.

Człowiek w normalnym naturalnym dla siebie stanie, traktowany jest jako DWOISTOŚĆ. Składa się wyłącznie z dwoistości albo „par przeciwieństw”. Wszystkie jego doznania, wrażenia, uczucia i myśli człowieka dzielą się na dodatnie i ujemne, pozytywne i szkodliwe, konieczne i niekonieczne, dobre i złe, przyjemne i nieprzyjemne. Praca centrów toczy się pod znakiem tego podziału. Myśli przeciwstawiają się uczuciom. Impulsy ruchowe przeciwstawiają się instynktownemu pragnieniu spokoju. W tej dwoistości zawierają się wszystkie postrzeżenia, wszystkie reakcje, całe życie człowieka. Każdy człowiek, który choć trochę obserwuje siebie, może dostrzec w sobie tę dwoistość.

Ale owa dwoistość okazuje się zmienna; dzisiejszy zwycięzca to jutrzejszy pokonany; co dzisiaj dominiuje, jutro będzie drugorzędne i podporządkowane. I wszystko jest jednakowo mechaniczne, jednakowo niezależne od woli i jednakowo nie prowadzi do żadnego celu. Zrozumienie w sobie dwoistości

zaczyna się od uświadomienia sobie mechaniczności i dostrzeżenia różnicy między tym, co mechaniczne, a tym, co świadome. Ale zrozumienie to musi poprzedzić zniszczenie samozakłamania, w którym żyje człowiek uważający swoje nawet najbardziej mechaniczne działania za wolicjonalne i świadome, a siebie za JEDNEGO i całego.

[...]

Rozwój maszyny ludzkiej i doskonalenie bycia zaczyna się od nowego i nietypowego funkcjonowania tej maszyny. Wiemy, że człowiek ma pięć centrów: myślowe, czuciowe, ruchowe, instynktowe i seksualne. Nadmierny, odbywający się kosztem innych rozrost któregoś z centrów stwarza niezwykle jednostronny i pozbawiony możliwości rozwoju typ człowieka. Ale jeśli człowiek doprowadzi pracę centrów do harmonijnej zgody, to [...] staje się ukończonym typem doskonałego fizycznie człowieka*.

Zob. także:

- Małgorzata Dziewulska „Gurdżijew bliżej instrumentów” i Grzegorz Ziółkowski „Movements Gurdżijewa”, program nostalgiafestival, Poznań 19–20 października 2012.
- Georgij Iwanowicz Gurdżijew „Opowieści Belzebuba dla wnuka. Obiektywnie bezstronna krytyka życia ludzi”, przeł. Magda Złotowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.
- Jerzy Prokopiuk „Co zrobić z Gurdżijewem?”, Zbigniew Osiński „O recepcji Gurdżijewa. Przyczynek”, Jacek Dobrowolski „«Guru Gurdżijew»”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 163–164, 165–169, 169–171.
- „Gurdżijew”, zestaw tekstów pod red. Grzegorza Ziółkowskiego, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005 nr 2, s. 7–75.
- Wojciech K. Kulczyk „Wprowadzenie do nauk Gurdżijewa”, Wydawnictwo Ravi, Łódź 2004.
- „A ‘Teacher of Dancing’”, „Gurdjieff International Review” 2002 no. 1 (Spring).
- Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Jerzy Grotowski „Georgij Iwanowicz Gurdżijew”, pod red. Jarosława Freta i Grzegorza Ziółkowskiego, przeł. zespół, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.
- Grzegorz Ziółkowski „Budowniczy mostów. Georgij Iwanowicz Gurdżijew”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1999 nr 30 (kwiecień), s. 20–23; nr 31–32 (czerwiec–sierpień), s. 66–71; nr 33 (październik), s. 42–45; nr 34 (grudzień), s. 48–51.



Stoimy wobec zagadnienia stylu tajemnicy – ‘yūgen’. Posiąść tajemnicę – oto, czym w każdym rodzaju sztuki mierzy się najwyższe osiągnięcie. Zwłaszcza jednak w ‘nō’ wyraz zewnętrzny nacechowany ‘yūgen’ to sprawa najwyższej wagi. [...] Gdzież się w istocie znajduje ‘yūgen’?

W zwykłym świecie szlachetnie urodzeni charakteryzują się dostojnością, budzącym szacunek, i tym się odróżniają od pozostałych. Tę cechę możemy chyba nazwać ich tajemnym pięknem. Istotą ‘yūgen’ jest wobec tego harmonijna, piękna postać. ‘Yūgen’ fizycznej postaci zawiera się w jej zewnętrznym kształcie i opanowanym zachowaniu.

A mowa? U ludzi wysoko urodzonych brzmi łagodnie. Słowa, wypowiedziane nawet przypadkowo, w ich ustach brzmią mile i to właśnie decyduje o pięknie języka szlachetnie urodzonych.

W muzyce ‘yūgen’ odnajdujemy, gdy melodia płynie miękko. Doskonale opanowany taniec, wyciszone

i piękne zachowanie aktora, ujawnione w stylu, wzbudzają zainteresowanie widza. O takim tańcu można powiedzieć, że zawiera ‘yūgen’. [...] Aktor, który sercem pojął, a za pomocą techniki przyswoił sposoby wywoływania ‘yūgen’, niezależnie od rodzaju wykonywanej roli nasyci ją tym rodzajem piękna.

Trzeba umieć widzieć różne typy ludzi – szlachetnie urodzonych i niskiego stanu: damy dworu, służki, kobiety, mężczyźni, mnichów, lud żyjący z pola i z lasu, a nawet żebraków i ludzi poniżej wszelkich grup – w taki sposób, jakby się ich widziało „z kwitnącą gałęzią drzewa w dłoni”.

Wiele jest typów ludzi, ale fakt, że w każdym można dostrzec jego „Kwiat”, sprawia, iż wszyscy – właśnie jak kwiaty – zdają się podobni. Dostrzegany w nich „Kwiat” to nic innego jak urok postaci, o którym często mówimy w ‘nō’. Zdolność właściwego widzenia postaci zależy od stanu serca [aktora]*.

Jadwiga M. Rodowicz „Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 140–143.

Zob. także:

- Karolina Szebla-Morinaga „Tajemna głębia (yūgen) w japońskiej poezji. Twórczość Fujiwary Shuneiza i jej związki z buddyżmem”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Estera Żeromska „Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy”, 2 tomy, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010.
- Jadwiga M. Rodowicz „Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.
- Jadwiga M. Rodowicz „Kilka uwag o historii japońskiej klasyki teatralnej”, [w:] „Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō”, przeł. i oprac. Jadwiga M. Rodowicz, Wydawnictwo „Pusty Obłok”, Warszawa 1993, s. 7–40.
- Jadwiga M. Rodowicz „Nō: uwagi o technice ciała i głosu”, „Dialog” 1980 nr 11, s. 124–131.
- Hisao Kanze „Żyjąc w nō”, przeł. Jadwiga Rodowicz, „Dialog” 1980 nr 11, s. 132–137.

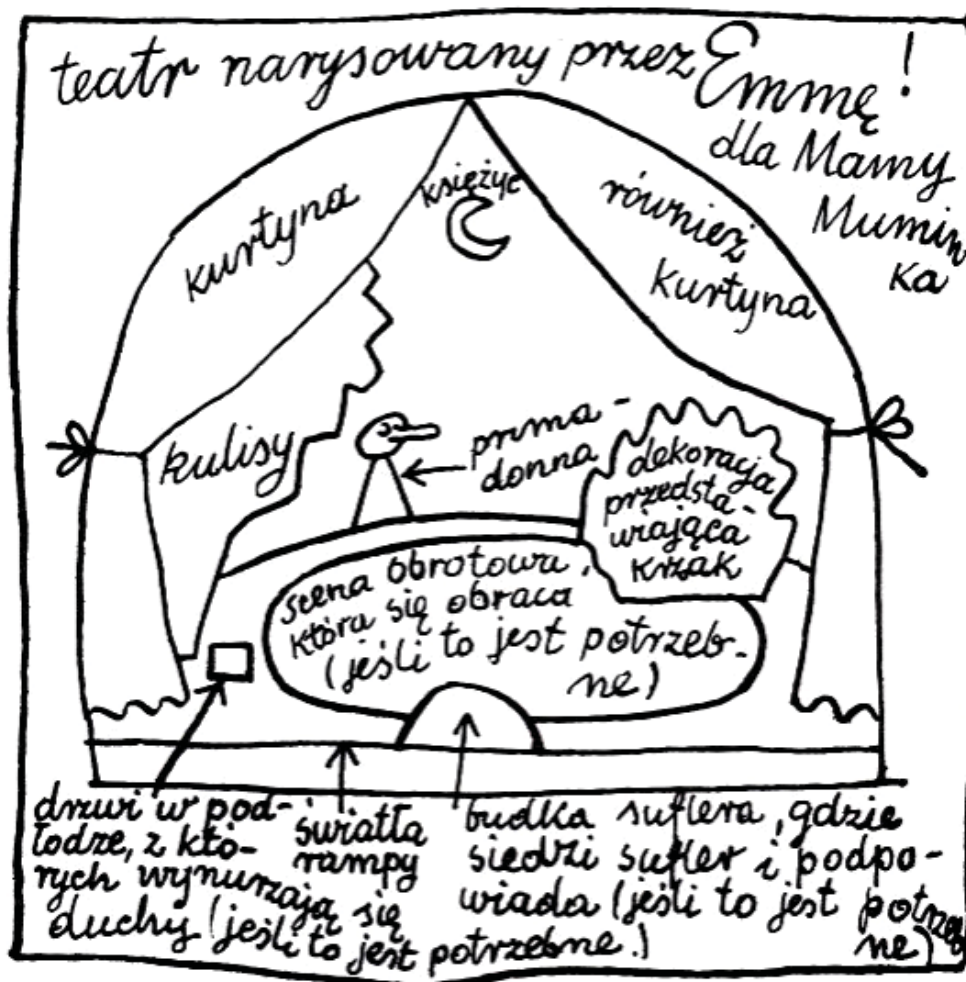
Aktorzy są jak domy

Nie pamiętam, komu „pokradłem”
te święte słowa – może
czytelniczki pomogą... proszę!

Małgorzata Strzałkowska
„Gimnastyka dla języka”

Aktorzy są jak domy. Niektórzy pokazują ogromną liczbę detali swej fasady,
w całej swej architektonicznej i dekoracyjnej wspaniałości.
Inni otwierają drzwi i okna i pozwalają nam wejść do środka*.

Rudy aktor ukradł traktor
i traktorem orał rolę.
– Brawo! Brawo! Ale rola –
darł się tłum spod parasola*.



„ – Teatr to nie jest ani salon, ani też przystań dla statków. Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być, choć nie mają na to odwagi, i jakimi są. – To zakład wychowawczy!” Tove Jansson „Lato Muminków”, przeł. Irena Szuch-Wyszomirska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2001, s. 92.

Podstawowa bibliografia

- Jean Benedetti „Sztuka aktora”, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2015.
- Beata Guzczalska „Aktorstwo polskie. Generacje”, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2014.
- Magdalena Zamorska „Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō”, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014.
- „Portret aktora. Ein Schauspielerporträt”, pod red. Anny R. Burzyńskiej, Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin 2013.
- „Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym”, wybór, redakcja, wstęp, bibliografia i noty Jadwiga Majewska, przeł. zespół, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013.
- Monika Braun „Gry codzienne i pozacodzienne. O komunikacyjnych aspektach aktorstwa”, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012.
- „Aktor. Niepewna tożsamość”, pod red. Krystyny Duniec, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2011.
- Jerzy Limon „Brzmienia czasu. O aktorstwie i mowie scenicznej”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- „Obecność aktora. Wykłady otwarte”, kurator Małgorzata Dziewulska, red. tomu Marcin Rochowski, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.
- Jerzy Grotowski „Ku teatrowi ubogiemu”, oprac. Eugenio Barba, przedmowa Peter Brook, przeł. Grzegorz Ziółkowski, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- „Sztuka aktorstwa”, [w:] „Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku”, pod red. Wojciecha Dudzika, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 141–248.
- Artur Duda „Aktor a problem bycia sobą”, [w:] tegoż „Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 161–257.
- Eugenio Barba, Nicola Savarese „Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru”, przeł. zespół, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, koordynacja prac Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- „Aktor teoretyczny”, pod red. Joanny Krakowskiej-Narożniak, Instytut Sztuki PAN, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2002.
- Christopher Balme „Aktor”, [w:] tegoż „Wprowadzenie do nauki o teatrze”, przeł. i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 153–170.
- „Aktor w świecie i teatrze”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, zespół red. Barbara Judkowiak, Elżbieta Nowicka, Barbara Sienkiewicz, Seria Literacka V (XXV), Poznań 1998.
- John Louis Styan „Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce”, przedmowa Jan Błoński, przekład, oprac. i uzupełnienia Małgorzata Sugiera, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, Warszawa, Kraków 1995.
- Sławomir Świontek „Modele aktorstwa XX wieku”, [w:] „Aktor w kulturze współczesnej”, pod red. Eleonory Udalskiej, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9–22.
- „Sztuka aktorska a dramat”, pod red. Lidii Kuchtówny, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993.
- Odette Aslan „Aktor XX wieku. Ewolucja techniki, zagadnienia etyki”, przeł. Maria Olga Bieńka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- „Gra aktorska”, [w:] „Wprowadzenie do nauki o teatrze”, t. 2, „O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego”, wybór i oprac. Janusz Degler, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1976, s. 201–406.

▪ Książki o aktorstwie w aspekcie praktycznym ▪

- Uta Hagen, Haskel Frankel „Szacunek dla aktorstwa”, przeł. Iwona Libucha, Mariusz Orski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej i Wydział Aktorski PWSFTviT, Łódź 2015.
- Ryszard Bolesławski „Aktorstwo: sześć pierwszych lekcji”, przeł. Mirosław Połatyński, Atlas Stage Productions, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2013.
- Johnstone Keith „Impro. Spontaniczne kreowanie świata”, przeł. Barbara Bienias, Maria Frączek, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2013.
- Zbigniew Cynkutis „Aktor. Animator twórczych procesów”, wybór i oprac. tekstów Jolanta Cynkutis, ilustracje Zbigniew Cynkutis, Bill Ireland, red. Izabela Skórzyńska, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2012.
- Kristin Linklater „Uwolnij swój głos. Tworzenie obrazów w pracy nad głosem i mową”, przeł. Anna Trzewiczek, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2012.
- Declan Donnellan „Aktor i cel”, przeł. Jadwiga Murczyńska, Iga Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2009.
- Marzena Brzozowska-Kuczkiewicz „Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika”, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.
- Jerzy Kram „Zarys kultury żywego słowa”, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.
- Leon Górecki „Teoria i metodyka ćwiczeń ruchowych aktora”, 2 tomy, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1985.
- Józef Kocjasz „Przewodnik ćwiczeń gimnastycznych. Od A do Z”, Wydawnictwo „Czasopisma Wojskowe”, Warszawa 1984.
- Mieczysław Kotlarczyk „Podstawy sztuki żywego słowa”, Wydawnictwo Związkowe, Warszawa 1961.
- Sergjusz Wołkoński „Słowo wyraziste. Zarys badania i podręcznik z dziedziny mechaniki, psychologii, filozofii i estetyki mowy w życiu i na scenie”, przeł. Mieczysław Szpakiewicz, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań [1927].
- Sergjusz Wołkoński „Człowiek wyrazisty. Sceniczne wychowanie gestu (według Delsarte'a)”, przeł. Mieczysław Szpakiewicz, Księg. I. Rzepeckiego, Warszawa 1920.

▪ Tłumaczenia artykułów z książek „Twentieth Century Actor Training” i „Actor Training” ▪

- „Twentieth Century Actor Training”, pod red. Alison Hodge, Routledge, London, New York 2000. Polskie przekłady tekstów ukazały się w cyklu „Sztuka aktorska XX wieku”, „Dialog” 2002 nr 1–2 – 2003 nr 5.
 - Alison Hodge „Włodzimierz Staniewski: Gardzienice i aktor naturalizowany”, przeł. Anna Wyka, „Dialog” 2003 nr 5, s. 108–125.
 - Ian Watson „Trening aktorski według Eugenia Barby. Aktorstwo – zasady, pre-ekspresywność oraz «temperatura własna»”, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” 2003 nr 4, s. 150–162.
 - Lisa Wolford „Grotowskiego wizja aktora. Poszukiwanie kontaktu”, przeł. Anna Błasiak, „Dialog” 2003 nr 1–2, s. 180–193.
 - Dorinda Hulton „Joseph Chaikin i aspekty kształcenia aktora. Uobecnienie możliwości”, przeł. Justyna Golińska, „Dialog” 2002 nr 12, s. 144–159.
 - David Krasner „Strasberg, Adler i Meisner. Metoda”, przeł. Justyna Golińska, „Dialog” 2002 nr 11, s. 122–139.
 - Lorna Marshall, David Williams „Peter Brook. Przejrzystość i niewidzialna sieć”, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” 2002 nr 10, s. 132–146.

- Clive Barker „Joan Littlewood”, przeł. Joanna Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002 nr 8–9, s. 172–183.
- Peter Thomson „Brecht i kształcenie aktora. W czym imieniu występujemy?”, przeł. Anna Błasiak, „Dialog” 2002 nr 7, s. 116–129.
- Franc Chamberlain „Michaił Czechow: Don Kichot a rzeczywistość”, przeł. Iwona Libucha, „Dialog” 2002 nr 5–6, s. 163–176.
- John Rudlin „Jacques Copeau: w poszukiwaniu szczerości”, przeł. Justyna Golińska, „Dialog” 2002 nr 4, s. 130–148.
- Robert Leach „Meyerhold i biomechanika”, przeł. Joanna Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002 nr 3, s. 156–169.
- Sharon Marie Carnicke „System Stanislawskiego: wskazania dla aktora”, przeł. Joanna Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002 nr 1–2, s. 191–209.

Zob. także:

- Krystyna Duniec „Co po Stanislawskim?”; Jarosław Gajewski „Ars Longa”, „Dialog” 2003 nr 6, s. 157–162, 163–167.

- Wyd. 2 poszerzone i poprawione: „Actor Training”, pod red. Alison Hodge, Routledge, London, New York 2010; Zob. przekłady nowych artykułów: „Dialog” 2012 nr 1, 3, 4, 7–8, 10, 12.
 - Frances Babbage „Augusto Boal i Teatr Uciśnionych”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 12, s. 158–183.
 - Royd Climenhaga „Anne Bogart i Zespół SITI: tworząc moment”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 10, s. 170–189.
 - Simon Murray „Jacques Lecoq, Monika Pagneux i Philippe Gaulier: trening zabawy, lekkości i nieposuszeństwa”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 7–8, s. 236–257.
 - Helen E. Richardson „Ariane Mnouchkine i Théâtre du Soleil: teatralizacja historii, teatr jako metafora, aktor znaczący”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 4, s. 167–185.
 - Sharon Marie Carnicke „Technika Marii Knebel: analiza aktywna w praktyce”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 3, s. 182–201.
 - Jane Baldwin „Michel Saint-Denis: kształcenie aktora kompletnego”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 1, s. 154–177.



Wybór źródeł anglojęzycznych

- Eugenio Barba „The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques”, edited, introduced, and with an appendix by Lluís Masgrau, photo selection and captions by Rina Skeel, translated from Italian Judy Barba, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York 2015.
- Zbigniew Cynkutus „Acting with Grotowski: Theatre as a Field of Experiencing Life”, translated by Khalid Tyabji, edited by Paul Allain and Khalid Tyabji, Routledge, London and New York 2015.
- Franco Ruffini „Theatre and Boxing: The Actor Who Flies”, translated from Italian and French by Paul Warrington, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York 2014.
- „Andrei Droznin’s Physical Actor Training”, a Russian Masterclass, conceived and edited by Paul Allain, translated and taught by Natalia Fedorova, DVD by Peter Hulton, Arts Archives, Routledge, London, New York 2012.
- Julia Varley „Notes from an Odin Actress: Stones of Water”, Routledge, London, New York 2011.
- Giuliano Campo with Zygmunt Molik „Zygmunt Molik’s Voice and Body Work: The Legacy of Jerzy Grotowski”, Routledge, London, New York 2010.
- Ingemar Lindh „Stepping Stones”, translated by Benno Plassmann and Marlene Schranz with the assistance of Magdalena Pietruska, edited by Frank Camilleri, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York 2010.

- Nicola Savarese „Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present”, translated from Italian by Richard Fowler, updated version revised and edited by Vicki Ann Cremona, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York 2010.
- Mirella Schino „Alchemists of the Stage: Theatre Laboratories in Europe”, translated from Italian and French by Paul Warrington (AlfaBeta), Icarus Publishing Enterprise, Holstebro, Malta, Wrocław 2009.
- Phillip B. Zarrilli „Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavski”, with a DVD-rom by Peter Hulton, foreword by Eugenio Barba, Routledge, London, New York 2009.
- Włodzimierz Staniewski with Alison Hodge „Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice”, with a DVD-rom by Peter Hulton, Routledge, London, New York 2004.
- „Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide”, red. Phillip B. Zarrilli, wyd. 2, Routledge, London, New York 2002.
- Paul Allain „The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki”, Methuen, London 2002.
- Paul Allain „Gardzienice: Polish Theatre in Transition”, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1997.
- „Incorporated Knowledge”, edited by Thomas Leabhart, „Mime Journal” 1995.



Wypisy i źródła

- Do młodości ▪ Kondycja – Powinności – Tradycja ▪ Etyka ▪ Działania [psycho]fizyczne – Biomechanika – Plastyczność – Gest psychologiczny ▪ Lekarstwo ▪ Ciało poetyckie
- Efekt obcości ▪ Gra w zwierzęta ▪ Samopenetracja duchowa ▪ Pre-ekspresywność
- Muzyczność – Odczynianie – Wzajemność ▪ Zwierzęca energia – Gramatyka stóp

▪ Do młodości ▪

Jacques Copeau „Do młodości”, przeł. Piotr Olkusz, „Performer” 2014 nr 9 („Stulecie aktorów”), pod red. Dariusza Kosińskiego; ze strony: www.grotowski.net/performer/performer-9/do-mlodości. Dostęp 7 lutego 2015.

Jacques Copeau „Refleksje nad «Paradoksem» Diderota”, [w:] tegoż „Naga scena”, wybór i noty Zofia Reklewska, przekład Maria Skibniewska, wstęp Zofia Reklewska i Konstanty Puzyra, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 144, 154.

Myślę, że znajdujecie się między dwoma zagrożeniami. Pierwszym jest zanegowanie – w sposób ślepy i całkowicie radykalny – tego, co zostało powiedziane i zrobione przed wami. Drugim – wyczekiwanie na przyszłe wybawienie od wysiłku, który jesteście zdolni sami podjąć. Pogarda i wstręt do dawnych dyscyplin nie są wcale mniej niebezpieczne niż niezdecydowanie i lenistwo w tworzeniu nowych*.

Zawód aktora może go łatwo wyobcować. Jest zgodny z instynktem, który popycha człowieka do ucieczki przed sobą i do życia pod innymi postaciami. A jednak ludzie tym zawodem gardzą. Uważają,

że jest niebezpieczny, i potępiają go za tajemniczość. Ta faryzejska postawa, której nie wytepiła najdalej nawet posunięta tolerancja społeczna, odzwierciedla bardzo głęboką ideę, a mianowicie pogląd, że aktor łamie pewien zakaz: gra swoje człowieczeństwo, igra nim. Zmysły i intelekt, ciało i dusza nieśmiertelna nie zostały mu dane, aby ich w ten sposób używał jako narzędzia, aby je gwałcił i wykręcał na wszystkie strony.

Jeżeli aktor jest artystą, to jest wśród artystów tym, który najwięcej z siebie składa w ofierze swojej misji. Nie może dać nic, jeśli nie da samego siebie, i to nie symbolicznie, ale dosłownie, bezpośrednio: własne

ciało i duszę. Jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem, przyczyną i celem, twórczym i narzędziem, jego dzieło to on sam. [...]

Całą sztuką aktora jest dawanie samego siebie. Aby dać siebie, trzeba sobą rozporządzać*.

Zob. także:

- Katarzyna Regulska „Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego a Vieux Colombier Jacques'a Copeau”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1, s. 90–94.
- Katarzyna Regulska „Copias, czyli szczep winny”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 35 (luty), s. 42–43.
- Piotr Szymanowski „Copeau i jego teatr-laboratorium”, „Dialog” 1970 nr 10, s. 113–121.

Jesteśmy ludźmi, którzy mają dostęp do najwspanialszych owoców ludzkiego umysłu, a nie potrafimy z tego korzystać. Widać nie ma recepty na idealnego człowieka. Otrzymałem wykształcenie w szkole teatralnej, ale nie kształcono nas na intelektualistów. Miałem ambicje, jednak brakowało czasu i siły. Gdy ktoś pyta: „Czytałeś to?”, mówię: „Ćwiczyłem dykcję w tym czasie”. Wiem, że moja

wartość nie polega na tym, że nie przeczytałem tego czy owego, tylko jest oceniana poprzez role, ale one powinny jednak wynikać z głębszej znajomości świata*.

Zob. także:

- Teresa Wilniewicz „Andrzej Seweryn”, Prószyński i Ska, Warszawa 2001.

Andrzej Seweryn [w:] „Seweryn: Mam swoją relację z ojczyzną”, z Andrzejem Sewerynem rozmawia Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 26–27 stycznia 2013, s. 30.

▪ Kondycja – Powinności – Tradycja ▪

„Moją tragiczną pomyłką życiową było przeświadczenie, że w teatrze nie obowiązują bariery i ograniczenia normalnego życia, że można tam wszystko, właściwie całą egzystencję doprowadzić do ostateczności, do skrajnej i maksymalnej jasności”*.

Tankred Dorst (współpraca Ursula Ehler) „Ja, Feuerbach”, przeł. Jacek St. Buras

Dla nas, aktorów, zagrał lub odtąńczył jest jednym i tym samym: odtąńczył, oznacza tylko większą swobodę ruchu – nieskrępowanie się słowami tekstu, które w taniec–granie wciągnąć należy. Proces w obu wypadkach jest identyczny: wyraża on twórczość, którą oddajemy nie za pośrednictwem jakiegoś obcego materiału, gliny czy farb, instrumentalnych głosów czy wyrazów pisanych, lecz twórczość, którą oddajemy przez własne ciało, ruchy tegoż ciała – obojętnie czy bez, czy w połączeniu z głosem*.

Zob. także:

- Ireneusz Guszpit „Dwa teatry – dwa światy. Opowieści”, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2012, s. 29–93.
- Juliusz Osterwa „Raptularz kijowski”, wstęp i oprac. Ireneusz Guszpit, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1 („Dwa teatry – dwa światy”: Reduta Osterwy i „Gardzienice”).
- Dariusz Kosiński „Którym nie wystarcza kościół”, [w:] tegoż „Polski teatr przemiany”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 273–349.

Mieczysław Limanowski „Sztuka aktora”, [w:] tegoż „Był kiedyś teatr Dionizosa”, wstęp, wybór i oprac. Zbigniew Osiński, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994, s. 140.

- Juliusz Osterwa „Antyгона, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego”, wstęp, oprac. i red. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Juliusz Osterwa „Przez teatr – poza teatr”, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński, wstęp Dariusz Kosiński, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2004.
- Zbigniew Osiński „Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Mieczysław Limanowski „Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940”, zebrał i oprac. Zbigniew Osiński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1992.
- Juliusz Osterwa „Z zapisków”, wybór i oprac. Ireneusz Guszpit, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Juliusz Osterwa „Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia, 1914–1917”, teksty zebrali Zbigniew Osiński, Teresa Grażyna Zabłocka, oprac. i przygotował do druku Zbigniew Osiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Mieczysław Limanowski i Juliusz Osterwa „Listy”, oprac. i wstępem opatrzył Zbigniew Osiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

■

Tadeusz Kantor „Kondycja aktora”, [w:] tegoż „Pisma”, tom 1, „Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974”, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław, Kraków 2005, s. 387–388.

Aktor
nagi wizerunek człowieka,
wystawiony na widok publiczny,
z twarzą elastyczną jak guma,
aktor –
artysta jarmarczny,
bezwstydny ekshibicjonista,
symulujący swoje łzy
i swój śmiech,
funkcjonowanie wszystkich organów ludzkich,
namiętności serca, umysłu,
ekscesy
żołądka
i penisa,
z ciałem wystawionym
na wszelkie podniety
i niebezpieczeństwa,
i niespodzianki,
atrapa człowieka,
sztuczny model jego anatomii
i jego umysłu,
wyrzekający się godności i prestiżu,
wystawiony pod pręgierz i na pośmiewisko,
ocierający się o śmietnik i wieczność,
żywący tylko wyobraźnią,
która go wprawia w stan chronicznego nienasylenia
tym wszystkim, co istnieje realnie,
poza światem fikcji,
i w stan wiecznej nostalgii,
zmuszającej go
do wiecznej wędrówki.

Artysta wędrowny,
Wieczny Tułacz
niemający domu ni miejsca,
nadaremnie szukający przystani,
nierozstający się ze swoim bagażem,
w którym spoczywają
jego wszystkie nadzieje, iluzje,
ich bogactwo
i ich fikcja,
których broni zazdrośnie
i aż do końca
przed nietolerancją
i obojętnością*.

Zob. także:

- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 1–2 („Antropologia pamięci”, m.in. o Tadeuszu Kantorze).
- Aldona Skiba-Lickel „Aktor według Kantora”, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, Warszawa, Kraków 1995.
- Krzysztof Pleśniarowicz „Teatr Śmierci Tadeusza Kantora”, Verba, Chotomów 1990.

Aktor – istota obdarzona szczególną intensywnością ducha, przez co rozumieć należy namiętność w dochodzeniu do praw i sensu istnienia człowieka oraz miłość życia, która przez to, iż jest aktywnością, ruchem, przestrzenią wolności – przeciwstawia się bezwładowi śmierci.

Aktor swoją intensywnością winien rozbudzać w ludziach uśpione, zapoznane tęsknoty i niepokoje. Pobudzać tajemne rytmy w ciele – jak muzyka, podając jednocześnie umysłowi pożywienie: rozważając, pytając, buntując się.

Aktor ma za zadanie przywracać człowiekowi jego transcendencję – jego prawo do tajemnicy i poezji. Winien stwarzać obraz człowieczej powinności przekraczania materialności i biologizmu istnienia, powinien unaoczniać możliwość zwycięstwa nad niewolniczym przypisaniem materializmu i historycznemu konkretowi, WINIEN BYĆ PIEWCĄ WOLNOŚCI.

WINIEN BYĆ ANARCHISTĄ, winien być czcicielem wolności, winien być bałwochwalcą wolności.

Nieosiągalnej w życiu, niepojętej dla budowniczych społeczeństw, niebezpiecznej dla strażników niewoli.

Zadanie aktora – to wzywać do zmagania „śmiertelnych” najszacowniejsze dogmaty regulujące życie ludzi, najtrwalsze prawa, najsurowsze wyroki nauki, bezwzględność doktryn, tępotę tyranów, totalność zniewolenia.

Zadaniem aktora jest PRZECHOWAĆ TRADYCJĘ Prometeusza, pierwszych buntowników, lecz także tradycję Chrystusowej miłości. Przechować pamięć o doskonałości ascezy, lecz także o cudowności święta i karnawału.

Aktor jest rewolucjonistą i taka jest jego motywacja.

Szukając środków wyrazu rozumie to jako ekspresję duchowych zasobów, co znaczyć musi dla niego obowiązek ciągłego poszerzania swojej wiedzy, rozumienia, odczuwania. Uczyc się, poznawać, walczyć! Technika musi być konsekwencją*.

Ewa Wójcicki „Powinności aktora”, maj 1980, [w:] Zbigniew Gluza „Ósmego dnia”, wyd. 2 przejrzone i poprawione, Wydawnictwo Karta, Warszawa 1994, s. 82–83. Pierwodruk „Biuletyn Młodego Teatru” 1980 nr 3. Przedruki [w:] „Teatr Ósmego Dnia – Symposium «Aktor»”, Poznań, 3–5 czerwca 1981 (maszynopis powielony), s. 8–9; „Świadomość teatru”, s. 191–192.

Jan Peszek „Aktor na początku drogi. Elementarne zadania aktorskie w semestrze pierwszym”, [w:] „Świadomość teatru”, s. 219–220. [Przedruk [za:] „Teatr” 1991 nr 6.]

Pytania, kim jestem, jaki jestem, gdzie jestem, po co jestem, aktor musi postawić na samym początku swojej drogi. Jeśli teatr ma „tak u początków teatru, jak i dzisiaj – podstawić zwierciadło naturze, uświadamiać cnocie i hańbie ich własne rysy, substancji epoki nadawać formę, która ją utrwali” („Hamlet”, akt III, tłum. Stanisław Barańczak), to nie tyle przez odpowiedzi, ile przez uświadomienie sobie owych pytań, a więc uświadamianie sobie siebie, aktor stanie się wyrażeniem, instrumentem czasu, w którym żyje. Rzecz w tym, jak strojny będzie ów instrument, w jakim stopniu uda mu się pod naciskiem czasu, w którym żyje, utrzymać czysty ton, w jakim stopniu aktor przestanie zajmować się sobą (w znaczeniu czysto egocentrycznym) i własną grą, fałszując w ten sposób rzeczywistość, a więc nie mówiąc rzetelnie o świecie, o jego problemach, które przecież są

■ także problemami aktora. Rzecz więc w tym, jak OSOBIŚTY, ze swoim „ja” wejdzie ów aktor w świat kompletnej fikcji, a więc w świat teatru, gdzie szybko okaże się, iż tożsamość ze światem rzeczywistym, z postaciami, które przyjdzie mu grać i ich problemami, jest tak mało skuteczna, gdzie „przeżywanie” wyznacza śliskie granice szmiry, schematyczności i rutyny, gdzie jednocześnie uzmysłowi sobie, że bez przeżycia, konfliktu, dramatu najbardziej osobistego jest nieskuteczny, obojętny widzowi, gdzie zetknięcie się z setkami problemów trudnych do rozwiązania, paradoksami towarzyszącymi mu w całej jego drodze, gdzie rozdarcie i niemożność rozwiązań okaże się podstawą jego działania i gdzie najprawdopodobniej od początkowej „niemożności” i „ciemności” przez „możność” i „jasność” wróci znów do radosnej „ciemności”, w której tętni życie*.

Zob. także:

- „Nie ma jednego modelu. Rozmowa z udziałem Marcina Bosaka, Agnieszki Kwietniewskiej, Marii Seweryn, Anity Sokołowskiej, Pawła Sztabrowskiego i Barbary Wysockiej”, „Dialog” 2011 nr 7–8, s. 206–219.
- „Aktora wstydy i bezwstydy. Rozmowa Mikołaja Grabowskiego, Beaty Guczalskiej, Tadeusza Nyczka, Jacka Sieradzkiego i Jerzego Stuhra”, „Dialog” 2011 nr 1, s. 5–21.
- „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60–61 (o aktorstwie).
- Krystyna Duniec „Aktor w teatrze bez reguł”, „Dialog” 2009 nr 6, s. 184–193. Przedruk [w:] tejże „Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 39–57.
- „Kształcenie aktora. Tradycja i współczesność. Materiały z Warsztatów Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych, 1993–2002”, pod red. Jacka Popiela, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2004.
- Grażyna Bieńkowska, Agata Dobrowolska, Kamila Hernik, Ewa Piechór „Studując aktorstwo. Pierwszy rok Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie”, pod red. nauk. Krzysztofa Koseły, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002.
- Zbigniew Zapasiewicz, Kinga Preis, Maja Ostaszewska, Krzysztof Globisz, wypowiedzi w sondzie: „Czego o nas nie wiemy?”, oprac. Cezary Niedziółka, „Dialog” 2001 nr 8, s. 115–128.
- Jarosław Gajewski „Kilka paradoksów o nauczaniu aktorstwa”, w cyklu pisma „Teatr” zatytułowanym „Aktorskie nauki”: www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=pokaz&f=artykul&nr=96. Dostęp 6 stycznia 2016.

Kiedyś grałem Wierchowieńskiego w „Biesach” Do-
stojewskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy w Starym
Teatrze. I wszystko było niby dobrze, ale nic nie było
bardzo dobrze – czegoś mi brakowało. Nikt praw-
dopodobnie by tego nie spostrzegł, bo nie było skali
porównawczej. [...] Ja wiedziałem, nie tyle może,
że kłamię, ale że nie „dotykam” tej postaci, która
w moim przekonaniu reprezentowała prawdziwe
zło. To znaczy takie zło, którego ja nie przeżyłem,
nie odczułem.

Wyobrażałem sobie jakiś stan człowieka, na przy-
kład bandyty, który przyjdzie i zamorduje człowieka:
dwanaście uderzeń nożem, by coś ukraść. Lub inną
sytuację, która jest ekstremalna, a szczęśliwie nie
jest nam dana na co dzień. Co ten człowiek czuje?
Nie jest łatwo zrozumieć. Szukałem tego w sobie
i proszę sobie wyobrazić, że znalazłem taki moment,
który przydarzył mi się, kiedy byłem młodym chłop-
cem. Moja matka była bardzo tradycyjną mieszczań-
ką, wiedziała, co trzeba, a czego nie należy: że bez
kapelusza i rękawiczek nie wychodzi się do miasta,
nie gwiżdże się na ulicy itd.

Moja koleżanka (nawet nie narzeczona) przyszła
kiedyś do mnie po godzinie 22. Chodziło o jakiś
magnetofon. Moją matką tak to wstrząsnęło, to
było dla niej takie straszne wydarzenie, że nazwała
ją prostytutką. Bo dziewczyna z dobrego domu nie
może przyjść do chłopca po 22. I ja – już nie przy

tej dziewczynie – doznałem pewnego stanu... Były
takie ruskie magnetofony, które ważyły z 50 ton.
Wziąłem ten magnetofon i chciałem rzucić nim
w matkę. Ale opanowałem się, potem były tylko
jakieś rozmowy.

Ten moment mojego przeżycia zapisał się na moim
„twardym dysku”. Miałem odwagę przyznać się do
tego, że w zasadzie byłem o milimetr od zabicia mat-
ki. I w momencie, w którym to sobie przypominałem
– i jakby odnalazłem ten stan – moja rola zmieniła
się. Doznałem czegoś niesamowitego, co było nie-
zrozumiałe dla innych. Tak samo mówiłem, tak samo
biegałem, ale pojawiła się nowa jakość*.

-
- Proszę opowiedzieć o budowaniu roli.
 - Wchodzeniu w postać, proszę pani.
 - Wchodzeniu.
 - Mówimy o roli teatralnej. Praca nad taką rolą
przypomina pracę w laboratorium. Jeśli sobie pani
wyobrazi specjalistów, którzy dobierają składniki,
żeby stworzyć najlepszą szczepionkę, zmieniają jej
skład chemiczny, sprawdzają, jak składniki reagują
ze sobą, potem próbują, czy szczepionka działa – to
ja pracuję w podobny sposób*.

Zob. także:

„Aktor. Wojciech Pszoniak w rozmowie z Michałem Komarem”,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Wojciech Pszoniak
„Aktor – co to znaczy? Wypowiedź
spisana z nagrania”, [w:] „Obecność
aktora. Wykłady otwarte”, kurator
Małgorzata Dziewulska, redaktor tomu
Marcin Rochowski, Teatr Narodowy,
Warszawa 2008, s. 65–66.

„Aktor: wyprowadzam się
z siebie”, Wojciech Pszoniak
w rozmowie z Ewą Winnicką,
„Duży Format”, dodatek do
„Gazety Wyborczej”,
22 sierpnia 2013, s. 20.

Wojciech Pszoniak
„SZTUKA A”, w tekście
Jarosława Mikołajewskiego
„Moc czarnoksiężnika”,
poświęconym Hansowi
Christianowi Andersenowi,
„Gazeta Wyborcza”, 31 stycznia
– 1 lutego 2015, s. 31.

Sztuka aktorska jest może
najpiękniejszą ze wszystkich
sztuk – nie potrzebuje niczego
dłuta
pędzla
instrumentu
pióra.

Jest najpiękniejsza – istnieje sama w sobie
w człowieku
w długim tajemniczym milczeniu
w niezrozumiałym spojrzeniu
w uśmiechu w kątku ust
w samotności.

W myśli, która przebiegając
wpada gdzieś do drugiego człowieka
i zmienia świat
zamyka drzwi
wbija nóż w serce
powoduje, że człowiek przytula się
do człowieka
do psa.

Sztuka aktorska jest łzą, która
widoczna
gubi się gdzieś w codzienności
niezauważona
zapomniana*.

Stanisław Wyspiański „Hamlet”,
oprac. Maria Prussak,
Biblioteka Narodowa, Seria I,
nr 225, Zakład Narodowy
imienia Ossolińskich –
Wydawnictwo, Wrocław,
Warszawa, Kraków,
Gdańsk 1976, s. 97.

Ale jeżeli masz wrzeszczeć, tak jak to czynią niektórzy nasi aktorowie, to niech lepiej tę rzecz deklamuje miejski pachotek.

Nie siecz też za bardzo ręką powietrza; bądź raczej ruchów swoich panem; wśród największego nawet potoku trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twojej burzy pozór spokoju.

Nie posiadaj się z oburzenia, jak siaki taki, barczysty gbur w peruce, w gałgany obraca uczucie, prawdziwy z niego łach robi, by zadowolić uszy narodka.

■
Nie bądź też z drugiej strony za miękki; niech własna twoja rozważa przewodnikiem ci będzie.

Zastosuj akcję (ruchy) do słów, a słowa do akcji (ruchów), mając to na względzie, abyś nie przekroczył granic natury*.

Zob. także:

- Cynceron Marek Tulliusz „O mówcy”, przeł. Bartosz Awianowicz, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2010.
- „W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej”, wybór i oprac. Dariusz Kosiński, Agnieszka Marszałek, Agnieszka Wanicka, przy współpracy Agnies, seria „Polskie Piśmiennictwo Teatralne XIX wieku”, tom 1, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2007.
- Dobrochna Ratajczakowa „O sztuce aktorskiej”, [w:] tejże „W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze”, tom 2, wybór i oprac. Barbara Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 451–577.
- Dariusz Kosiński „Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki”, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2005.
- Dariusz Kosiński „Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- Dariusz Kosiński „Praca aktora nad sobą w teatrze dziewiętnastowiecznym”, „Dialog” 2003 nr 6, s. 168–174.
- Dariusz Kosiński „Aktorstwo, jakim się wydaje”, „Dialog” 2001 nr 8, s. 129–135.
- Ryszard Strzelecki „Aktor i wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże”, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001.
- Henryk Szletyński „Kształtowanie się nowoczesnej sztuki aktorskiej w Polsce”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Edward Krasiński „Rozmyślenia historyka o sztuce aktorskiej”, „Dialog” 1987 nr 4, s. 125–132.
- Zbigniew Wilski „Polskie szkolnictwo teatralne, 1811–1944”, Instytut Sztuki PAN, Ossolineum, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1978.
- Wojciech Bogusławski „Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej napisana przez Wojciecha Bogusławskiego, część druga Mimika”, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Diderot Denis „Paradoks o aktorze”, przeł. Jan Kott, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1958.
- Adam Grzymała-Siedlecki „Świat aktorski moich czasów”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Carl Hagemann „Sztuka sceniczna”, t. 1, „Aktor i sztuka aktorska”, przeł. Józef Wasserberger, nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1924.
- Coquelin Bonoît Constant „Sztuka aktora”, przeł. Józef Mikulski, Stowarzyszenie Artystów i Pracowników Warszawskich Teatrów Rządowych, Warszawa 1913.
- Juliusz Tenner „O twórczości aktorskiej: trzy rozprawy”, Księgarnia Henryka Altenberga, Warszawa 1912.

▪ Etyka ▪

Jak tu sobie żyjemy – czyli regulamin młodzieżowej grupy gier dramatycznych, przez nią samą ułożony:

1. Punktualnie przybywamy, dłużej chętnie przebywamy, kiedy trzeba wybywamy.
2. Nasze kąty muszą być czyste, ładne, przytulne i ciepłe. W tym nasza głowa.
3. „Zośka-samośka”, czyli układamy, przenosimy, gotujemy, prasujemy itp. sami, bardzo z tego uradowani.
4. Wszyscy w zespole są świetni. Nadmiar tej wspaniałej aury przenosimy na innych. Niech ludziom będzie miło i przyjaźnie.
5. Czasem dajemy o sobie znać, zapraszamy innych, niech przyjdą i z nami bawią się i cieszą.
6. Myślenie trudzi tylko niewprawnych. Więc się wprawiajmy, wprawiajmy!!! Dyskutując, biorąc aktywny udział we wszystkim, proponując, szukając ideału od święta i na co dzień.
7. Teatr, muzyka, taniec – to nasze hobby zupełnie wystarczające.
8. Pamiętaj: lubimy się tu wszyscy*.

Lidia Rybotycka „Gry dramatyczne. Teatr młodzieży”, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976, s. 63.

Liczby umieszczone jako drugie odnoszą się do 31 punktów zamieszczonych w „Planie (etyki)”.

Konstanty Stanisławski „Plan (etyki)”, [w:] tegoż „Etyka”, przeł. Jadwiga Żmijewska, wstępem i objaśnieniami opatrzył Henryk Szletyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 78–81.

- [1] 13)* Niedopuszczalne jest, aby reżyser popisywał się musztrowaniem aktora. Niedopuszczalne jest, aby i aktor popisywał się szarpaniem nerwów reżysera.
- [2] 15) Aktor obowiązany jest, że względu na innych, do gry bez markowania. Jednak partnerzy powinni zrozumieć, że jeśli aktor będzie ogrywał swoją rolę, żeby pociągnąć za sobą leniwego, źle pracującego, tępego aktora, to taka robota jest również do niczego.
- [3] 16) Uczyć się pracy nad rolą na próbach kosztem innych, którzy je popychają naprzód. Kuć tekst na ogólnych próbach – to przestępstwo.
- [4] 29) Przygnębienie. Niech smućą się w domu, a w teatrze niech się uśmiechają. Mocniejsi niech im w tym pomogą.
- [5] 8) Koniecznie trzeba notować uwagi. Po pierwsze: ma się historię całej roli, według której łatwiej ją próbować lub wznawiać

sztukę. Po drugie: nie wystarczy tylko zapisywać, trzeba w domu przemyśleć i przyswoić sobie zanotowane.

- [6] 4) Dla dobra pracy zbiorowej trzeba nieraz poprawiać swój charakter, przystosować się do ogólnej pracy. Wyrobić w sobie, że tak powiem, charakter zespołowy.
- [7] 10) Sceny zbiorowe – to stan wojenny, ponieważ reżyser jest jeden, a uczestników setka. Podczas stanu wojennego każde naruszenie porządku karane jest surowiej. [...]
- [8] 7) Aktor śledzi, słucha i notuje uwagi tylko o swojej roli. A cała sztuka nie obchodzi go.
- [9] 31) Warto dla ogólnej sprawy i celu poświęcić i ambicje, i kaprys, i rozpieszczenie, i upór, i obraźliwość, i mieszczańskie zasady i swawole.
- [10] 22) Aktor i w życiu nosi nazwę swego teatru i stwarza jego sławę. I w życiu strzec teatru*.



Zob. także:

- Ireneusz Guszpit „Zbiór zasad”, [w:] tegoż „Sceny z mojego teatru”, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 15–50.
- Konstanty S. Stanisławski „Etyka”, przeł. Jadwiga Żmijewska, [w:] tegoż „Artykuły, fragmenty, rozmowy”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 11–33, 309–313; a także wyd. 2 „Etyki” z przedmową Tadeusza Gadacza (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010).
- Aleksandr Mackin „Ideał moralny Stanisławskiego”, przeł. Jerzy Koenig, „Dialog” 1963 nr 1, s. 127–138.



Dom Stanislawskiego w Zaufku Leontiewskim w Moskwie (obecnie muzeum); tutaj, pod numerem 6, w sali na pierwszym piętrze twórca pod koniec życia pracował z grupą uczniów nad metodą działań fizycznych, fot. Grzegorz Ziółkowski

▪ Działania [psycho*]fizyczne – Biomechanika – Plastyczność – Gest psychologiczny ▪

Proszę sobie przypomnieć, jak wznosi się samolot: długo toczy się po ziemi, nabierając pędu. Tworzy się ruch powietrza, który unosi maszynę do góry.

Aktor też idzie, rzec można, rozpędza się w działaniach fizycznych i nabiera pędu, ma siłę bezwładności. W tym czasie za pomocą danych okoliczności i magicznych „gdyby” rozpościera niewidoczne

skrzydła wiary, które unoszą go do góry, w dziedzinę wyobraźni, której szczerze uwierzył. Ale czy samolot wzniosłby się w górę, gdyby nie miał lotniska, albo choćby udeptanego gruntu, na którym mógłby się rozpędzić? Oczywiście nie. Dlatego pierwszą naszą powinnością jest stworzenie i wydeptanie takiego lotniska, jakby wybrukowanego działaniami fizycznymi, silnymi swoją prawdą*.



Dopisuję w nawiasie kwadratowym „psycho” przy „fizyczne”, gdyż Stanislavskiemu nigdy nie chodziło jedynie o fizyczność, ale zawsze o działanie będące pochodną intencji, ta zaś zawiera element woli, chcenia, chęci – tego, co w części wypełnia nasze życie psychiczne. Stanislavski akcentował fizyczność przede wszystkim dlatego, że wcześniej (zbyt?) silny nacisk kładł na pamięć afektywną i emocjonalny aspekt w człowieku.

Konstantin Stanislavski „Z planu reżyserskiego «Otella»”, [w:] tegoż „Praca aktora nad rolą. Materiały do książki, przeł. i przypisami opatrzył Jerzy Czech, red. Grzegorz Ziółkowski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2011, s. 323–324.

Bilet wstępu do Muzeum Stanislavskiego w Moskwie

Wasilij O. Toporkow
„Stanisławski na próbie. Wspomnienia”,
przeł. Jerzy Czech, przedmowa
do wydania polskiego Leszek
Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego
Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 160.

– Kiedy aktor boi się okazać wolę, kiedy nie chce tworzyć, wtedy ucieka w dywagacje. To jest dreptać konia w miejscu, gdy nie ma siły pociągnąć wozu. Żeby działać śmiało, trzeba nie dreptać w miejscu, ale wytworzyć w sobie zapal do działania. Chcę

działać i działam śmiało. Działanie jest wytworem woli, intuicji, dywagacje – mózgu, głowy. Mój system jest potrzebny wyłącznie po to, żeby swobodnie działać mogła twórcza natura artysty. Potrzebny jest w tych wypadkach, kiedy nic nam nie wychodzi*.

Zob. także:

- Konstantin Stanisławski „Partytura teatralna «Mewy» Czechowa”, wstęp Konstantin Rudnicki, przeł. Jerzy Czech, red. naukowa Grzegorz Ziółkowski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2014.
- „Odpowiedź Stanisławskiemu. Wydawnictwo pokonferencyjne. Kraków 15–16 listopada 2010”, pod red. Beaty Guzczalskiej i Ewy Gawłowskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2012.
- Konstantin Stanisławski „Zarys systemu”, [w:] tegoż „Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia”, cz. 2: „Praca nad sobą i swoją techniką wykonawczą”, przeł. i przypisami opatrzył Jerzy Czech, red. Grzegorz Ziółkowski, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2010, s. 462–487.
- Katarzyna Osińska „«System» – technika czy wartość?”, [w:] tejże „Klasytory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 88–97.
- Juliusz Tysza „Między prawdą a doktryną. «System» Stanisławskiego w Polsce 1944–1956”, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001.
- Juliusz Tysza „Metamorfozy «Systemu Stanisławskiego»”, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1995.
- Aleksandr Fewrański „Na ostatnich lekcjach Stanisławskiego”, przeł. Jerzy Koenig, „Dialog” 1963 nr 1, s. 139–145.
- Konstanty S. Stanisławski „Sztuka aktora i reżysera”, przeł. Zofia Szczuka-Chorzelska, Henryk Bieniewski, [w:] tegoż „Artykuły, fragmenty, rozmowy”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 220–229, 331.

Liczby umieszczone jako drugie odnoszą się do 44 punktów zamieszczonych w „Zasadach biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda”.

„Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda”, zebrał i zestawił na podstawie obserwacji i wskazówek Meyerholda Michaił Korieniew, przeł. Małgorzata Jabłońska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014 (grudzień), nr 124, s. 65, 66. Zob. blok tekstów o biomechanice pod red. Małgorzaty Jabłońskiej w tym zeszycie „Didaskaliów”.

[1] 1)* Cała biomechanika opiera się na zasadzie: jeśli pracuje koniuszek nosa – to pracuje całe ciało. [...]

[2] 2) Fabuła w ćwiczeniach jest koniecznością, od której trudno się uwolnić. Granie ciałem staje się wtedy znacznie łatwiejsze. Jednakże fabuła nigdy nie powinna nas pochłaniać i należy unikać „ogrywania” tematu. Należy zwrócić baczność uwagę na każdy element ćwiczenia, wnikać w jego sens (zrozumieć go). Tylko tym sposobem osiąga się klarowność w pracy.

[3] 22) Każdy ruch powinien być w pełni świadomy. Każdy element zadania powinien mieć swoją „stację czołową” – początek

i koniec wypełnienia każdego zadania powinny być wyraźnie zaakcentowane. Punkt wyjścia zawsze powinien być oznaczony. Każde ćwiczenie to seria takich punktów.

[4] 10) Całkowity spokój i precyzyjnie uzyskana równowaga to wstępne warunki dobrej pracy.

[5] 12) Dbłość o właściwe zapełnienie pola gry i zachowanie niezbędnych odstępów pomiędzy osobami to zadania każdego uczestnika ćwiczeń.

[6] 7) Podczas ćwiczeń grupowych każdy powinien znać swoje miejsce i planować

- je w odniesieniu do wszystkich partnerów oraz do przestrzeni, w której pracuje. Precyzyjna orientacja, rygorystyczna kalkulacja i bystre oko w ocenie odległości powinny być maksymalnie wyostrzone [...].
- [7] 8) Koordynacja ruchu w przestrzeni i w polu gry, umiejętność odnalezienia się w przepływie grupy, zdolność adaptacji, spostrzegawczość i precyzyjna kalkulacja odległości – to podstawowe wymagania biomechaniki.
- [8] 32) Biomechanika nie toleruje przypadkowości, wszystko powinno dziać się świadomie, według wstępnych obliczeń. [...]
- [9] 33) Powszechne prawo teatru: kto da upust temperamentowi na samym początku pracy, ten nieuchronnie straci go przed jej zakończeniem i zniekształci jej wykonanie.
- [10] 39) Jak muzyka jest zawsze sekwencją określonych taktów, które nie rozbijają muzycznej całości, tak my ćwiczymy z matematyczną precyzją sekwencje precyzyjnych przesunięć [ciała], które powinny być wyraźnie zarysowane i nie powodować zaburzeń ogólnego wzoru.
- [11] 40) Kiedy ćwiczenie rozkłada się na małe elementy, należy je wykonywać 'staccato'; 'legato' pojawia się, kiedy ćwiczenie wykonujemy jako płynną, nieprzerwaną całość.*



Zob. także:

- Agnieszka Jelewska „Kinestezja, czyli szósty zmysł”, [w:] tejże „Sensorium. Eseje o sztuce i technologii”, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 59–80.
- Katarzyna Osińska „Biomechanika – rekonstrukcja czy przetworzenie?”, [w:] tejże „Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 184–190.
- Nikołaj Piesoczinskij „Wsiewołod Meyerhold. Teoria względności”, przeł. Agnieszka Ludomira Piotrowska, konsultacja przekładu Katarzyna Osińska, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z. 3–4, s. 5–48.
- Wsiewołod E. Meyerhold „Przed rewolucją (1905–1917)”, wstęp i wybór Jerzy Koenig, przekład Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig, noty Aleksandr Fewrański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Igor Iljński „Pamiętnik aktora”, przeł. Seweryn Pollak, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 176–186.

Jewgienij Wachtangow
„Podświadomość i aktor”, [w:]
„Jewgienij Wachtangow – co
zostaje po artyście teatru?”,
wstęp, kronika, redakcja Katarzyna
Osińska, Instytut im. Jerzego
Grotowskiego, Wrocław 2008,
s. 162, 190–191.

Aktor musi zajmować się plastycznością nie po to, by umieć tańczyć, mieć piękny gest lub pięknie układać ciało, lecz po to, by zaszcześcić swemu ciału (uksztaltować w sobie) poczucie plastyczności. Bo przecież plastyczność to nie tylko ruch; zawiera się ona i w kawałku materiału rzuconym niedbale, i w zastygłej powierzchni jeziora, i w spokojnie śpiącym kocie, i w rozwieszonych girlandach, i w nieruchomym, marmurowym posągu.

Natura nie zna nieplastyczności: przyptływ fal, kołysanie się gałązki, bieg konia (nawet szkapę), przejście dnia w wieczór, nagły wicher, lot ptaków, spokój górskich przestrzeni, szalony pęd wodospadu, ciężki krok słoniu, monstrualność kształtów hipopotama – to wszystko jest plastyczne. Nie ma tu zażenowania, zakłopotania, skrępowania, wyuczenia. W środku śpiącym kocie nie ma sztuczności i niezręczności, a ile, mój Boże, jest niezręczności w gorliwym młodzieńcu, który rzuca się na złamanie karku, by przynieść szklankę wody dla ukochanej.

Aktor winien długo, starannie i świadomie ZASZCZEPIC sobie przyzwyczajenie do plastyczności, by potem podświadomie móc ją UJAWNIC w umiejętności noszenia kostiumu, nasilenia głosu, umiejętności fizycznego (dostrzegalnego w formie zewnętrznej) przekształcenia się w odtwarzaną postać, w umiejętności racjonalnego rozprowadzania energii do mięśni, lepienia z siebie tego, co się chce, w geście, głosie, muzyce mowy, w logice uczuć. [...]

Istnieje aktorskie ćwiczenie przypominające numer estradowy, nazywa się „bracia syjamscy”. Jego celem jest rozwinięcie koncentracji aktora, kontaktu z partnerem i orientacji w przestrzeni. Ćwiczeniem tym posługiwała się w swojej praktyce pedagogicznej wspaniała pedagog, Maria Osipowna Knebel, nie-

gdys uczennica Studia Czechowa. Warunki wyjściowe ćwiczenia wyglądały następująco:

Dwóch ludzi zrosło się bokami. Lewa ręka jednego – do prawej ręki drugiego; lewa noga jednego – do prawej drugiego. Tylko głowy zachowały swobodę i mogą oczami korygować działanie partnera. Jednak oczy są kiepskimi pomocnikami – trzeba czuć się nawzajem każdym mięśniem, każdym muskułem. Poruszanie się synchroniczne jest bardzo trudne, ale synchroniczność musi być zachowana.

Opisując to ćwiczenie, Knebel podała przykład:

Pamiętam jak podczas jednego z wieczorów studyjnych „braci syjamskich” pokazywali Czechow i Wachtangow. Jedli obiad, nakrywali do stołu, otwierali butelkę wina itp. Było to nie tylko szalenie śmieszne, ale też swoją perfekcyjnością robiło duże wrażenie. Ręka jednego trzymała łyżkę, ręka drugiego przełamywała chleb. Jeden miał w ręku nóż, drugi – widelec. Kroili mięso, solili jedzenie, brali musztardę, pili kompot. Ten, który trzymał w ręku łyżkę, ostrożnie podnosił ją do ust bliźniaka, a potem do swoich. Wydawało się, że szyje obu wydłużały się, z taką zręcznością pomagały one rękoma. Potem myli naczynia. [...] A kończyło się to wszystkim zabawnym numerem tanecznym. Najciekawsze było to, że w działaniach tych uczestniczyły dwie głowy, dwa mózgi. I „bliźniacy” okazywali sobie nawzajem wielkie zainteresowanie. Coś tam paplali, opowiadali różne historyjki, śmiali się, dodawali sobie animuszu. Etiudy Michaiła Czechowa i Wachtangowa robiły wrażenie improwizacji, i były improwizacją, ale przeprowadzoną w oparciu o znakomicie opanowane reguły zachowania scenicznego*.

Zob. także:

Jewgienij Wachtangow „Poszukiwania”, wybór i przekład Henryk Bieniewski, wstęp Henryk Bieniewski i Edward Csato, noty Jerzy Ko enig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.

Istnieje rodzaj ruchów, gestów różnych od naturalistycznych i odnoszących się do nich tak, jak całość do części. Z nich, jako źródła, biorą wszystkie naturalistyczne, charakterystyczne gesty częściowe. Istnieją na przykład ogólne gesty odpychania, przyciągania, zamknięcia. Z nich powstają wszystkie indywidualne gesty odpychania, przyciągania, zamknięcia, które będziesz robił po swojemu, a ktoś inny po swojemu. Gesty OGÓLNE, nie zauważające tego, wykonujemy w naszej duszy.

Zastanów się przykładowo nad ludzką mową, co dzieje się w tobie, kiedy mówisz lub słyszysz takie wyrażenia jak:

DOJŚĆ do wniosku
ZAHACZYĆ o problem
ZERWAĆ stosunki
WYKRĘCIĆ SIĘ od odpowiedzialności
WPAŚĆ w rozpacz
POSTAWIĆ pytanie itp.

O czym mówią wszystkie te czasowniki?
O GESTACH – jasno określonych i wyrazistych. [...]

Zob. także:

- Mariusz Orski „Miłość i technika (aktorska). Słuchając ostatnich wywiadów Michaiła Czechowa”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2003 nr 54–55–56 (kwiecień–czerwiec–sierpień), s. 97–100.
- Andrzej Majczak „Komu metodę!”, „Dialog” 1999 nr 1, s. 131–137.
- Michaił Czechow „Lekcje dla aktora zawodowego. Lekcja I – «Dlaczego metoda jest potrzebna w dzisiejszym teatrze?» (wykład w dniu 7 listopada 1941 r.)”, przeł. Grzegorz Janikowski, „Teatr” 1994 nr 9, s. 19–22; „Lekcja dla aktora zawodowego. Lekcja XI (wykład 12 grudnia 1941)”, „Teatr” 1995 nr 1, s. 27.
- Michał Czechow, Zbigniew Zapasiewicz „Psychologia twórczości aktorskiej. Ankieta”, pytania ankiety oraz odpowiedzi Michaiła Czechowa przeł. Czesław Kuśmerek, „Teatr” 1994 nr 10, s. 11–15.
- Michaił Czechow „O technice aktora”, przeł. Janusz Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1994 nr 5, s. 19–44; nr 6, s. 15–28; nr 7–8, s. 15–22.
- Michaił Czechow „O Meyerholdzie”, przeł. A.W., „Teatr” 1993 nr 4, s. 34.
- Tadeusz Łonicki „Michaił Czechow: teoria, praktyka, ironia”, „Dialog” 1991 nr 12, s. 97–99.
- Mariusz Orski „Kryzys i przemiana, czyli wstęp do metody Michaiła Czechowa”, „Notatnik Teatralny” 1991 nr 1 (wiosna), s. 91–100.

Nie powinno być czysto fizycznych ćwiczeń. Jest typ aktorów głęboko czujących swoje role, lecz nie mogących wyrazić i przekazać widzowi ze sceny swoich przeżyć w całej pełni. Ich życie wewnętrzne jest skrępowane niewyćwiczonym, niezręcznym ciałem. Proces prób i gry na scenie często jest dla nich męczącą walką z własnym ciałem. Każdy aktor, w mniejszym lub większym stopniu, cierpi z powodu, który stawia mu ciało. Ćwiczenia ciała są potrzebne, lecz powinny być one zbudowane na innej zasadzie niż te, które zwykle stosuje się w szkołach teatralnych. Gimnastyka, rytmika, szermierka, taniec, akrobatyka w małym stopniu służą rozwojowi ciała, czyniąc je sztywnym i niepodatnym na niuanse przeżyć wewnętrznych. Ciało aktora powinno rozwijać się pod wpływem impulsów DUCHOWYCH. Wierowanie myśli (wyobraźni), uczuć, woli, przenikając ciało, czyni je ruchliwym, wrażliwym i elastycznym. Dlatego w proponowanej metodzie nie znajdziesz ćwiczeń czysto fizycznych*.

Michaił A. Czechow
„O technice aktora”,
oprac. i tłum. Marek Sołek,
Wydawnictwo Akasha, Kraków
1995, s. 49, 79. Wyd. 2 – Arche
i Stage Art, Kraków 2000.

▪ Lekarstwo ▪

Étienne Decroux „O sztuce mimu”,
przeł. Jerzy Litwiński,
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1967, s. 45.

1. Na przeciąg lat trzydziestu należy wypędzić z teatru wszystkie pozostałe sztuki. Dekoracje do poszczególnych sztuk zastąpmy dekoracją teatru, mając na względzie jedynie wyrazistość wszelkich akcji, jakie tylko można sobie wyobrazić.
2. W ciągu pierwszych dziesięciu lat tego trzydziestoletniego okresu obowiązuje zakaz jakichkolwiek nadbudówek na scenie w rodzaju: stołków, schodów, tarasu, balkonu itp. Aktor powinien narzucić widowni przeświadczenie, że znajduje się u góry, a jego partner na dole, mimo że obaj znajdują się na tym samym poziomie.

Zob. także:

- Marco De Marinis „Etienne Decroux and His Theatre Laboratory”, Icarus Publishing Enterprise, Routledge, Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York 2015.
- Grzegorz Ziółkowski „Z perspektywy piwnicy. Étienne Decroux – przypomnienie”, [w:] „Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej”, pod red. Ewy Guderian-Czaplińskiej i Krzysztofa Kurka, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2013, s. 275–289.

Następnie pozwolimy na wprowadzenie tych elementów, pod warunkiem, że przyczynią one maksymalne trudności aktorowi.

3. W przeciągu pierwszych dwudziestu lat tego trzydziestoletniego okresu obowiązuje zakaz wydawania jakichkolwiek dźwięków z gardła.

Przez następnych pięć lat pozwolimy na wprowadzenie nieartykułowanych okrzyków.

Na koniec, w ciągu ostatnich pięciu lat trzydziestoletniego okresu wprowadzimy słowo mówione, pod warunkiem, że znajdzie je sam aktor*.

- Agnieszka Łukasiewicz-Posyńiak „Decroux – mim cielesny”, „Dialog” 1999 nr 2, s. 153–158.
- Jean-Louis Barrault „Decroux”, [w:] tegoż „Wspomnienia dla jutra”, przeł. Ewa Krasnowolska, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1977, s. 92–95.

▪ Ciało poetyckie ▪

Jacques Lecoq „Ciało poetyckie.
Nauczanie twórczości teatralnej”,
przeł. Magdalena Hasiuk-
Świerżbińska, konsultacja
Katarzyna Regulska, Instytut
im. Jerzego Grotowskiego,
Wrocław 2011, s. 100, 159–160.

„Ciągnąć/pchać” z przodu odpowiada relacji ty–ja.
[...] Kocham, ciągnę! Nienawidzę, pcham!

Aktorowi w fizycznym odczuciu dynamiki tekstu mogą pomagać inni, którzy go ciągną, pchają lub przytrzymują. Dzięki ćwiczeniom tego typu, zastosowanym do każdego tekstu, potwierdzamy, że głos ulega przemianom, stając się prawdziwym głosem ciała. [...] różnica pomiędzy „przemową” a „wypowiedzią”. Podczas gdy przemowa dotyczy słów, wypowiedź angażuje ciało*.

Przed wejściem do paryskiej szkoły Jacques'a Lecoqa,
fot. Grzegorz Ziółkowski

Zob. także:

- Grzegorz Ziółkowski „Ciało w ruchu”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2001 nr 46 (grudzień), s. 118–120.
- Grzegorz Ziółkowski „Jacques Lecoq – między mimem a teatrem gestu”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2000 nr 35 (luty), s. 37–41.



▪ Efekt obcości ▪

Celem tej techniki „efektu obcości” (‘Verfremdungseffekt’) było umożliwienie widzowi badawczej, krytycznej postawy wobec przedstawianego zdarzenia.

Założeniem wywoływania efektu obcości jest zasada, że aktor, pokazując coś publiczności opatruje to wyraźnym gestem pokazywania. Pojęcie czwartej ściany, która fikcyjnie zamyka scenę przed publicznością, dzięki czemu powstaje iluzja, że wydarzenie sceniczne odbywa się w rzeczywistości, bez udziału widowni – musi naturalnie odpaść. W tych warunkach powstaje dla aktora zasadnicza możliwość zwracania się bezpośrednio do publiczności. [...]

Aktor nie dopuszcza na scenie do CAŁKOWITEGO WCIELENIĄ SIĘ w postać, którą przedstawia. Nie jest on Learem, Harpagonem, Szwejkiem, on POKAZUJE tych ludzi. Podaje ich wypowiedzi możliwie najprawdziej, prezentuje ich zachowanie się tak dobrze, jak mu na to pozwala jego znajomość człowieka, ale nie usiłuje wmawiać w siebie (a tym samym w innych), że w ten sposób wciela się w daną postać bez reszty.

Zob. także:

- Bertolt Brecht „Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej”, przekł. zbiorowy, [w:] „Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej”, pod red. Ewy Guderian-Czaplińskiej i Grzegorza Ziółkowskiego, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 173–184.
- Adam Krzemiński „Efekt obcości”, „Dialog” 1998 nr 2, s. 70–76. Zob. też inne artykuły w tym „Brechtowskim” zeszycie „Dialogu”.
- Bertolt Brecht „Eliminacja iluzji i wczuwania się”, [w:] tegoż „Wartość mosiądzu”, przekł. zespołowy, pod red. Wernera Hechta, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 84–89.

Aktor zrozumie, o co chodzi, gdy jako przykład gry bez całkowitego wcielenia się wskażemy grę reżysera czy też kolegi, który pokazuje im jakieś szczególne miejsce wykonania roli, zachowując postawę człowieka, który coś proponuje. [...]

Stanowisko, które zajmuje aktor, jest stanowiskiem społeczno-krytycznym. Przedstawiając własne ujęcie zdarzeń i charakterystykę postaci, aktor uwypukla te cechy, które są wytworem stosunków społecznych. W ten sposób jego gra staje się jakby kolokwium (na temat sytuacji społecznych) z udziałem publiczności, do której się zwraca. Aktor zaleca widzowi, aby każdy, stosownie do swojej przynależności klasowej, sytuacje te usprawiedliwił lub też odrzucił.

To jest właśnie celem efektu obcości, aby nacechować nią podległy wszystkim zdarzeniom „gest społeczny” („Gestus”). Przez gest społeczny rozumie się mimiczny i gestyczny wyraz stosunków społecznych, w których pozostają ludzie określonej epoki*.

Bertolt Brecht „Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości”, przeł. Zbigniew Krawczykowski, „Dialog” 1959 nr 7, s. 118–127. Przedruk [w:] „Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów”, oprac. Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 167–178.

- Bertolt Brecht „Małe organon dla teatru”, przeł. Adolf Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955 z. 1, s. 39–62.
- „Rozmowy o dramacie. Teorie aktorskie Brechta” (stenogram dyskusji odbytej w redakcji „Dialogu” 29 maja 1959 r. z udziałem Erwina Axera, Aleksandra Bardiniego, Jana Kreczmara i Konstantego Puzyry), „Dialog” 1959 nr 7, s. 128–139.

Słynna brazylijska 'jogo do bicho' to nielegalna gra hazardowa, ciesząca się ogromną popularnością szczególnie wśród ludzi biednych. Na jej temat zob.:

„Nielegalny hazard w Brazylii.

Zadziwiająca popularność gry w zoo”, przeł. Agnieszka Witkowska. Cytuję początek tego tekstu: „W 1888 r. Joao Batista, baron Drummond, otworzył w Rio de Janeiro zoo. By rozkręcić interes, drukował na biletach obrazki ze zwierzętami.

Codziennie pod koniec dnia wciągał na stojący w ogrodzie maszt flagę z podobizną innego zwierzęcia. Ten, kto miał na bilecie rysunek zwierzęcia

widniejącego na fladze, wygrywał

dwudziestokrotność ceny

biletu. Bardzo szybko okoliczni

mieszkańcy zaczęli się zakładać,

jakie zwierzę pojawi się

na fladze. Sama wizyta w zoo

stała się mniej ważna od

hazardu. Jak mówią historycy,

już w połowie lat 90. XIX w.

'jogo do bicho', gra w zwierzęta,

«wymknęła się z zoo»”.

Ze strony: www.rmf24.pl/

ciekawostki/news-nielegalny-

hazard-w-brazylia-zadziwiająca-

popularnosc-gry-w-„nld,604447.

Dostęp 19 lutego 2015.

Augusto Boal „Gry dla aktorów i nie

aktorów”, przeł. Maciej Świerkocki,

Wydawnictwo Cyklady, Drama

Way Fundacja Edukacji i Kultury,

Warszawa 2014, s. 180–181.

15. Zwierzęta

Żeby mieć z tej zabawy jak najwięcej korzyści, należy doprowadzić ją do skrajności. Rozdajemy aktorom na chybił trafił kartki z nazwami zwierząt, samca lub samicy; aktorzy o tym nie wiedzą, ale wszystkie zwierzęta w tym ćwiczeniu występują w parach. Na sygnał Dżokera wszyscy jednocześnie zaczynają „grać” swoje zwierzęta – czyli tworzą ich realistyczny, surrealistyczny, symboliczny, poetycki albo jakiś inny wizerunek. Dżoker podkreśla, że aktorzy nie powinni ograniczać się do jednego znaczącego szczegółu i że rozbudowując wizerunek, muszą starać się pokazać jak najwięcej charakterystycznych dla danego zwierzęcia detali – ogon, skrzydła, ruchy głowy, szybki albo powolny sposób poruszania się, sposób siedzenia, huśtania się na gałęzi itp. Po kilku minutach Dżoker podsuwa im kilka propozycji:

1. Zwierzęta są głodne, a aktorzy muszą pokazać, jak jedzą. Łapczywie? Powoli? Ukradkiem? Nieruchomo? W ruchu? Bojaźliwie? Agresywnie?
2. Zwierzętom chce się pić. Jak piją? Wielkimi haustami czy małymi łyčzkami? Z roztargnieniem, czy całkowicie skupione na tym, co robią?
3. Zwierzęta walczą między sobą. Aktorzy powinni pokazać, w jaki sposób ich zwierzę manifestuje złość, agresję, przemoc, nienawiść.
4. Zwierzęta są zmęczone i kładą się spać. Jak? Na stojąco, na siedząco, na leżąco? Na gałęzi.
5. Zwierzęta budzą się i zaczynają mieć się ku sobie. Każde szuka samca lub samicy swojego gatunku. Dżoker przypomina aktorom, by ani na chwilę nie przestawali grać swoich zwierząt, bo tylko wtedy mogą zostać rozpoznani przez kolegów. Jeśli aktor przestanie grać, by obserwować innych, wtedy oczywiście żaden

z uczestników nie będzie w stanie rozpoznać, jakim taki aktor jest zwierzęciem. Kiedy „zwierzętom” wydaje się, że znalazły partnera lub partnerkę swojego gatunku, odgrywają z nim lub z nią „scenę miłosną” – oczywiście zachowując się w sposób typowy dla danego zwierzęcia. Na przykład byk i krowa będą bardziej rozgorączkowane i gwałtowne niż koń i klacz, które okazują sobie więcej czułości, liżą się i ocierają o siebie. Kogut i kura nie zachowują się tak samo, jak para nosorożców.

W końcu „zwierzęta” parami odchodzą na bok i ujawniają swoją zwierzęcą tożsamość partnerom, ale ćwiczenie na tym się nie kończy! Dlatego właśnie nie należy rozmawiać, a nade wszystko nie zdradzać reszcie grupy, kim jesteście. Dżoker zaprasza chętne pary z powrotem na środek sali, aby na nowo odegrały tam swoją scenę miłosną. Jeśli pozostali uczestnicy są pewni, że wiedzą, jakie zwierzęta obserwiają, wydają typowe dla danego gatunku okrzyki – ryczą jak lwy, pieją jak koguty, i tak dalej. Jeżeli trafnie uda im się odgadnąć tożsamość zwierząt, odpadają z gry.

Dżoker może także zaproponować widzom, by weszli na środek sali i wzbogacili przedstawienie, a zwłaszcza jego aspekt wizerunkowy, odtwórczy, demonstrując inne elementy wizualne czy cechy charakterystyczne, których nie zdołała pokazać dana para.

Wybrane zwierzęta muszą się mocno różnić między sobą: powinny to być kotowate, gady, ryby, duże ptaki, owady, i tak dalej. Dobrym pomysłem jest także uwzględnienie wśród par zwierząt „męczyzny” i „kobiety” (homo sapiens), bo uczestnicy często mają problem z ich zidentyfikowaniem*.

Zob. także:

- Artur Domosławski „Nowe szaty radykała: Lula”, [w:] tegoż „Gorączka latynoamerykańska”, wyd. 2 poprawione, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 410–418.
- Augusto Boal „Nieposłuszny protagonista”, przeł. Adela Karsznia; Agnieszka Król „Widz to zawsze mniej niż człowiek”; Sabina Dziadecka „Laboratorium rzeczywistości. Kreowanie przyszłości

w doświadczeniu scenicznym”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008 nr 84 (kwiecień), s. 50–53, 54–63, 64–69.

- Katarzyna Kacprzak „Teatr dla rewolucjonistów i «chorych na świat»”, [w:] „Teatr: ciało i cień”, pod red. Ewy Guderian-Czaplińskiej i Grzegorza Ziółkowskiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2000, s. 165–188.

▪ Samopenetracja duchowa ▪

Technika kompozycyjna aktora jest tylko częściowym aspektem gry, inaczej mówiąc jest jednym z jej biegunów. Reprezentuje biegun dyscypliny formalnej, bez której gra aktora byłaby chaotyczna i niezrozumiała, a więc dyletancka. Jednakże gra, ograniczająca się do dyscypliny formalnej byłaby zimna, stałaby się niedająca się niczym uzasadnić wirtuozerią i nie pozwoliłaby na wykorzystanie utajonych pokładów twórczych aktora. W przedstawieniu z udziałem takich aktorów rola twórcy przypadłaby tylko reżyserowi, aktor zaś stałby się – siłą rzeczy – marionetką w ręku reżysera, „tresowaną małpą”.

Właściwie zasadniczym, najtrudniejszym i najbardziej tajemniczym, lecz i najbardziej twórczym

czynnikiem w pracy aktora jest jego samopenetracja duchowa. Akt twórczy porównać można do pewnego rodzaju spowiedzi, która jest transgresją, ponieważ wypływa z obszarów wewnętrznych, często nieznanymi samemu twórcy, które uświadamia on sobie w chwili uzewnętrznienia twórczego. Ta zasada odnosi się również do aktora.

Gra jest aktem spowiedzi na pograniczu transgresji, oznacza odkrywanie wszystkiego, co najbardziej intymne i, świadomie lub nieświadomie, jednostka wolałaby ukryć w życiu codziennym. Jest atakiem na coraz głębsze pokłady życia wewnętrznego aktora, jego skojarzenia, traumy, doświadczenia, pragnienia, krótko mówiąc: na cały arsenał doskonale ukryty pod „maską” codzienności*.

Eugenio Barba „Technika gry aktorskiej jako samopenetracja i odrzucenie naturalizmu”, autor przekładu nieznanymi, „Performer” 2014 nr 8, „Pięćdziesiąt lat Odin Teatret”, pod red. Dariusza Kosińskiego, ze strony: www.grotowski.net/performer/performer-8/technika-gry-aktorskiej-jako-samopenetracja-i-odrzucenie-naturalizmu. Dostęp 8 lutego 2015.

Zestawienie źródeł na temat twórczości Grotowskiego publikowanych do 2007 r. włącznie znajduje się [w:] Grzegorz Ziółkowski „Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Zob. także:

- Dariusz Kosiński „Grotowski. Profanacje”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015.
- Gabriele Vacis „Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim”, przeł. Katarzyna Woźniak, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2015.
- Ludwik Flaszen „Grotowski & Company. Źródła i wariacje”, red. Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.
- „Grotowski – narracje”, zespół redakcyjny: Agata Chałupnik, Zofia Dworakowska, Małgorzata Terlecka-Reksnis, Joanna Woźnicka,

wstęp i red. naukowa Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Uniwersytet Warszawski, Wrocław, Warszawa 2013.

- Zbigniew Osiński „Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Jerzy Grotowski „Teksty zebrane”, red. zespół, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012.
- Serge Ouaknine „«Książę Niezłomny». Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium”, przeł. Juliusz Tyszcza, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011.
- James Słowiak, Jairo Cuesta „Jerzy Grotowski”, przeł. Koryna Dylewska, red. nauk. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Dariusz Kosiński „Grotowski. Przewodnik”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

- Zbigniew Osiński „Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty”, wyd. 2, 2 tomy, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Leszek Kolankiewicz „Aktorstwo w teatrze Grotowskiego”, [w:] „Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium”, pod red. Janusza Deglera i Grzegorza Ziółkowskiego, wstęp Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 273–279. [Przedruk [za:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995 nr 2, s. 72–73.]
- Thomas Richards „Punkt graniczny przedstawienia”, rozmawiała Lisa Wolford, przeł. Artur Przybysławski, konsultacja Magda Złotowska, red. przekł. i przygotowanie do druku Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2004.
- Jerzy Grotowski „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu”, przeł. Magda Złotowska, [w:] Thomas Richards „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, s. 151–175.
- Lisa Wolford „Akcja. Początek, którego nie można przedstawić”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1999 nr 29 (luty), s. 18–27.

▪ Pre-ekspresywność ▪

Ścisłe rozróżnienie między teatrem a tańcem odśmiała głęboką ranę, przerwę w tradycji, która nieustannie grozi, że aktora będzie ściągać w stronę niemoty ciała, a tancerza w stronę wirtuozerii*.

Zob. także:

- „Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską”, wstęp i red. Zofia Dworakowska, oprac. Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.
- Eugenio Barba „Spalić dom. Rodowód reżysera”, przeł. Anna Górka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Wrocław, Warszawa 2011.
- Lluís Masgrau „Technika i kreatywność”, przeł. Agnieszka Cieślak, pod red. Grzegorza Ziółkowskiego, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Eugenio Barba „Ziemia popiołu i diamentów. Moje terminowanie w Polsce i 26 listów Jerzego Grotowskiego do Eugenia Barby”, przeł. Monika Gurgul, red. merytoryczna Zbigniew Osiński, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2001.

Eugenio Barba „Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru”, przeł. Leszek Kolankiewicz i Dagmara Wiergowska-Janke, red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 43.

Siedziba Odin Teatret Eugenia Barby w Holstebro, fot. Grzegorz Ziółkowski





▪ Muzyczność – Odczynianie – Wzajemność ▪

Wszelkie środki wyrazu wywodzą się lub pozostają w związku z muzycznością, z muzycznym odczuwaniem świata. Najważniejszym źródłem jest muzyka natury, muzyka pierwsza.

Umiejętność jej słyszenia pozwala kojarzyć ze sobą i harmonizować tony i zjawiska, z pozoru pozostające wobec siebie w zupełnym niewspółbrzmieniu.

Muzyka jest także sposobem postrzegania. Gdy się stoi nad strumieniem, u wodospadu, i słucha jego szumu, który układa się w równe takty, a jednocześnie słyszy się głosy ptaków z drzew, wgrzywające się rytmicznie w ostatowe granie spadającej wody i nagle widzi się przepływającą rybę – jej obraz wtapia się w muzykę natury i sam staje się muzycznym tonem.

Włodzimierz Staniewski „Odczynianie świata”, rozmowa ze Zbigniewem Taraniwą, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1991 nr 3–4, s. 48, 46.

Powołał się raz jeszcze na Bachtina. Mówił on o swojej niewierze w racjonalizowanie sensów. Postulował natomiast pewien oryginalny sposób pojmowania i odczuwania świata, który nazywał filozoficzno-artystycznym przyswajaniem sensów.

Rozumiem, że takie przyswajanie dokonuje się w akcie artystycznym, w tym, co ja, na swój użytek, nazywam „odczynianiem”.

Odczyniać można śpiewając, grając na instrumencie, wykonując działania ruchowe, pisząc czy „krzycząc na niebo”.

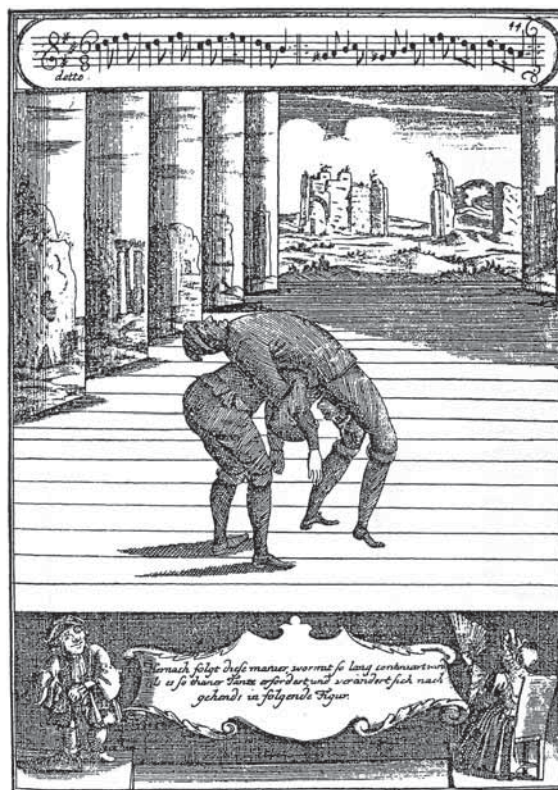
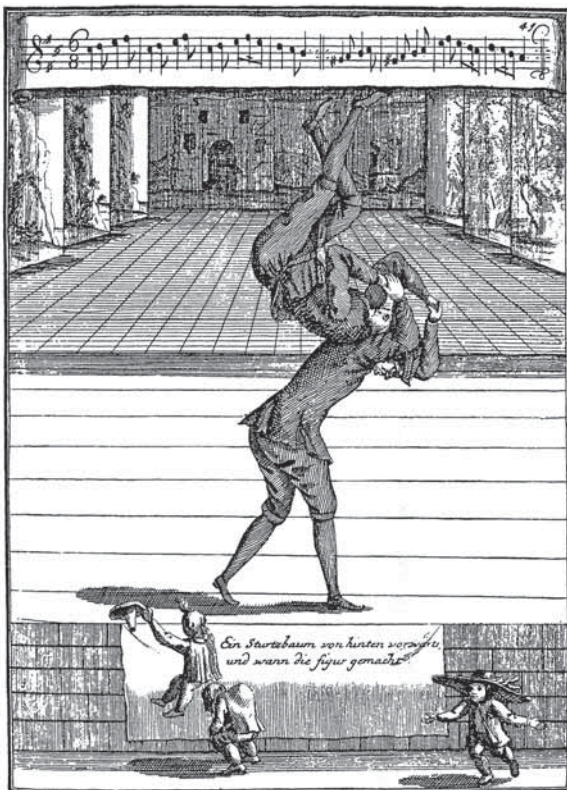
Odczynianie jest wtedy, kiedy człowiek spełnia się w danym akcie, ale również i wtedy, kiedy wszystkie swoje siły pobudza do trudu, który jawi mu się jako coś do udźwignięcia; zadanie ponad siły.

W chwilach krytycznych, skrajnych, odczynia się życie swoje.

Odczyniać można też świat, kiedy przyswaja się go prerefleksyjnie, by w momencie przyswajania nazywać to, co przenika we mnie, imieniem tego, co czynię. Jest to rodzaj poezji naturalnej i rodzaj widzenia. Odczynianie ma siłę sprawczą, powoduje następstwa, od których nie można się uchylić. Pozostawiają one niezatarty ślad.

W praktykach teatralnych, to znaczy w tym, co uprawiamy, kluczową jest zasada powtarzalności aktu.

Dzięki odczynianiu każde powtórzenie może być żywe, może być, przy ścisłym odtworzeniu partytury, zdarzeniem – za każdym razem – nowym dla aktorów. Wzmacnia technikę, ale równocześnie każe schodzić w głąb*.



Ilustracje z książki Gregoria Lambranziego „New and Curious School of Theatrical Dancing. The Classic Illustrated Treatise on Commedia dell'Arte Performance” (Dover Publications 2002). Traktat ten, autorstwa włoskiego tancmistrza, opublikowany został po raz pierwszy w 1716 r. w Norymberdze. W tym dwujęzycznym niemiecko-włoskim wydawnictwie znalazły się czarno-białe ryciny przedstawiające sceny pantomimiczne, taneczne i akrobatyczne z komedii ‘dell’arte’. „Gardzienic” ćwiczenia wzajemnościowe jako żywo przypominają działania ukazane na powyższych ilustracjach.

167

Wzajemność międzyaktorska (czytaj: kontakt; zbliżenie; przywoływanie; zderzenie; ‘intercourse’; ‘encounter’) jest momentem zarówno łaski, jak i katastrofy. Jak w sprawie zwanej sercową.

Przychodzenie do siebie, zbliżanie się i oddalanie to akt najczystszej teatralnej chemii. Nie wejścia i wyjścia uważane często za moment magii teatru, a przychodzenie do siebie wzajem i odchodzenie.

Zob. także:

- Ireneusz Guszpił „Dwa teatry – dwa światy. Opowieści”, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2012, s. 95–152.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 1 („Dwa teatry – dwa światy”: Reduta Osterwy i „Gardzienice”).

Tak, tylko że moment sprawczy pojawia się wtedy, kiedy Jeden z Dwóch partnerów bez reszty gra dla Drugiego. Kiedy spowiadający się ma powiernika (bez względu na hierarchię ról), kiedy miłujący ma miłośnika, unieszczęśliwiający swojego nieszczęśnika, wojujący – przeciwnika lub sojusznika, żebrzący – dobroczyńcę. Przystając być sobą bo... jestem z Nim lub wobec Niego*.

- „Gardzienice». Praktykowanie humanistyki”, CD-rom z esejem teatralnym Włodzimierza Staniewskiego, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, „Dialog”, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Gardzienice, Warszawa 2006.
- Tadeusz Kornaś „Gardzienice: Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych”, Wydawnictwo „Homini”, Kraków 2004.

Włodzimierz Staniewski
„Jak nie być sobą. Jak być nim.
O wzajemności i aktorstwie.
Notatki do wykładu”, [w:]
„Obecność aktora. Wykłady
otwarte”, kurator Małgorzata
Dziewulska, redaktor tomu Marcin
Rochowski, Teatr Narodowy,
Warszawa 2008, s. 145.

- Leszek Kolankiewicz „Muzyczna struktura mitów”, [w:] tegoż „Wielki mały wóz”, Wydawnictwo słowo/oraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 113–178.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001 nr 1–4 (m.in. nt. spektaklu „Metamorfozy”).
- Grzegorz Ziółkowski „«Dźwięk mnie uderzył – nagle moje ciało...»». «Żywot protopopa Awwakuma» w realizacji Stowarzyszenia

Teatralnego „«Gardzienice»”, [w:] „Teatr: ciało i cień”, pod red. Ewy Guderian-Czaplińskiej i Grzegorza Ziółkowskiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2000, s. 47–82.

- Zbigniew Taranienko „Gardzienice: praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego”, Wydawnictwo Test, Lublin 1997.

▪ Zwierzęca energia – Gramatyka stóp ▪

Ostatnio za bardzo przyzwyczailiśmy się do gry aktorów filmowych i telewizyjnych i skłonni jesteśmy sądzić, że w grze aktora najważniejszy jest wyraz twarzy. Wydaje się nam, że wystarczy spojrzeć na czyjąś twarz, by można było odczytać myśli i uczucia tej osoby. To dlatego kino i telewizja przesadnie często posługują się zbliżeniami twarzy. Tymczasem jest chyba oczywiste, że jeśli chcemy na podstawie wyrazu twarzy wyczuć prawdziwy charakter człowieka, powinniśmy przyjrzeć się jej, uwzględniając całą sylwetkę. Tym, co odbieramy w pierwszej kolejności, jest bowiem ilość i rodzaj energii, jaka emanuje z drugiego człowieka. Dopiero potem patrzemy na poszczególne części ciała. Tą najbardziej wyrazistą, dostarczającą wskazówek do zrozumienia, co dzieje się w duszy danej osoby, jest twarz.

Aktor na scenie posługuje się różnymi rodzajami fizycznej energii i dozuje ją w różnych ilościach,

by nadać swoim słowom i zachowaniu wrażenie realności. Wytwarza dzięki temu specjalną więź między sobą a widzem, coś, co należałoby nazwać „stanem przedjęzykowym”, od którego zależy komunikacja. Według mnie najważniejsza jest wtedy praca dolnej partii ciała, a zwłaszcza sposób, w jaki poruszają się stopy. Aktor jednak, w odróżnieniu od tancerza, nie może poprzestać tylko na pracy ciała. Aktor również mówi, a poprzez wypowiedanie słów zmienia się czucie ciała. Mówi, mając jednocześnie świadomość każdego wykonywanego ruchu – wymaga to ogromnej siły fizycznej. Zwłaszcza że jego słowa musi usłyszeć wiele osób, i to bez pomocy nie-zwierzęcej energii. Jeśli na przykład zabraknie mu oddechu, zacznie mówić niewyraźnie i jego głos nie dotrze daleko. Dlatego też niezbędną umiejętnością aktora jest kontrola oddechu.

▪

W mojej metodzie treningu aktorskiego przykładam szczególną wagę do dolnej partii ciała, zwłaszcza nóg. Wierzę bowiem, iż właśnie poczucie styczności ciała z ziemią stanowi klucz do aktywnego funkcjonowania organizmu, i że jest to punkt wyjścia do działań teatralnych.

Podstawą gry scenicznej jest praca nóg. Od tego zależy postawa całego ciała, której ruchy dłoni i rąk tylko dodają wyrazu. W wielu przypadkach nogi mają też wpływ na siłę i niuanse głosu. Ktoś pozba-

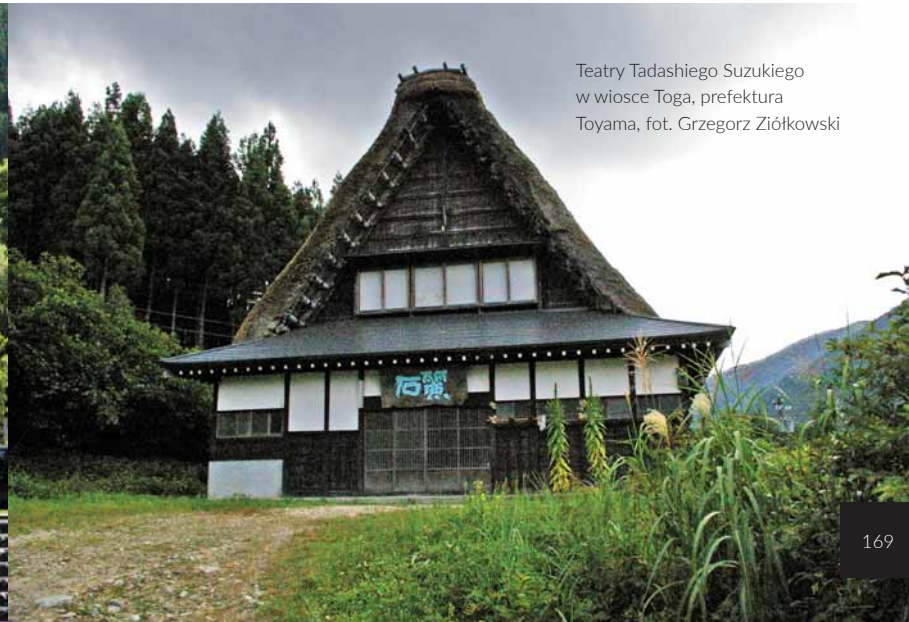
wiony dłoni lub rąk może być aktorem, ale wątpię, czy byłby nim człowiek bez nóg. [...]

Choć istnieją pojęcia: „aktor telewizyjny”, „technika telewizyjnej gry aktorskiej”, nie ma w użyciu takich terminów, jak „zawody telewizyjne” czy „sportowiec telewizyjny”. A przecież każda bez wyjątku stacja nadaje transmisje wydarzeń sportowych. Ten fakt doskonale pokazuje przyczyny kryzysu, w jakim znalazły się w dzisiejszym społeczeństwie sztuki widowiskowe, a zwłaszcza teatr*.

Tadashi Suzuki „Czym jest teatr?”, przeł. Anna Sambierska, wstęp i red. nauk. Henryk Lipszyc, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 40, 45, 65.

Zob. także:

- Paul Allain „Sztuka bezruchu. Praktyka teatralna Tadashiego Suzukiego”, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 47 (luty), s. 62–67.
- Grzegorz Ziółkowski „Zakorzenie i eklektyzm. O teatrze Tadashi Suzuki”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1998 nr 25–26 (maj–czerwiec), s. 86–91.





Wybrane filmy

- „Peter Brook – The Tigh trope”, reż. Simon Brook, Brook Productions, Cinemaundici, Arte France in association with the CIRT, the CNC and the Procirep, 2013.
- „Ariane Mnouchkine. L’aventure du Théâtre du Soleil”, un film de Catherine Vilpoux, Agat Films & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média, 2009.
- „Dyrygent”, reportaż z warsztatu Zygmunta Molika w Brzezince w kwietniu 2006 r., realizacja Tomasz Mielnik, 2006.
- „Brook by Brook: an intimate portrait”, reż. Simon Brook, Agat Films, Arte France, Dérives, Carré Noir RTBF Liège, Dum Dum Films, 2001.
- „Le deux voyages de Jacques Lecoq”, realizacja Jean-Noël Roy i Jean-Gabriel Carasso, Online Productions, ANRAT, koprodukcja Arte France, 1999.
- „Po nowe naturalne środowisko teatru”, zdjęcia Jacek Petrycki, Telewizja Polska, 1994.
- „L’Impromptu de Jacques Copeau”, reż. Laurent Roth, Agat Films, La Sept/Arte, INA, Centre Georges Pompidou, 1993.
- „Le siècle Stanislavski”, realizacja Peter Hercombe, La Sept i Union des Gents de Théâtre de Russie, 1993.
- „Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski”, reż. Marianne Ahrne, RAI, 1993.
- „Pour saluer Étienne Decroux”, reż. Jean-Claude Bonfanti, Atmosphere Communication, FR 3 Oceaniques, 1992.
- „Questions sur le théâtre. Apprendre a s’exercer”, realizacja Jean-Claude Lubtchansky, La 7, Micheline Rozan, Le CICT, 1986.
- „Moon and Darkness”, Odin Teatret Film, 1980.
- „«Pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki». O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego”, realizacja Krzysztof Domagalik, Telewizja Polska, 1979.
- „The Body Speaks”, Margaret Croyden in conversation with Ryszard Cieślak, reż. John Musilli, CBS, 1975.



Wybrana netografia

- cw.routledge.com/textbooks/actortraining
- www.newspeterbrook.com
- www.bouffesdunord.com
- www.meyerhold.ru
- scholarship.claremont.edu/mimejournal/
- www.theatredumouvement.com
- ctorio.org.br/novosite/
- www.theatredelopprime.com
- www.toplab.org
- www.ecole-jacqueslecoq.com
- www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php
- www.grotowski-institute.art.pl
- www.grotowski.net
- www.odinteatret.dk
- gardzienice.org
- www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php

Książka Daria Fo „Elementarz sztuki aktorskiej” dotyka dziedziny niezwykle trudnej do uchwycenia w słowach, bo realizującej się w momentalnej, ulotnej materii działań i wrażliwości człowieka występującego w obliczu innych ludzi. W aktorstwie człowiek ma za podstawowe narzędzie pracy samego siebie: własne ciało, głos, wyobraźnię, pamięć i wiedzę – idealnie, gdy połączone w jedno. Nie może „schować się” za swym dziełem, bo samym sobą stanowi o jego istocie, stanowi jego tkanę. Poddany jest jednocześnie presji uwarunkowań kulturowych i połączony siecią zależności z widzami, których wciąż zmieniające się estetyczne nastawienia i gusty sprawiają, że nic na tym obszarze nie wydaje się trwałe, że wszystko skazane jest na doraźność – na podległość wobec „tu i teraz”. Przesądza to o tym, że aktorstwo jawi się jako obszar niezwykle dynamiczny, na którym zmienność zdaje się brać górę nad prawidłowościami, a zasady – jak się mniema – posiadają krótki termin ważności.

Dario Fo (ur. 1926) w swojej książce przekonuje, że jest inaczej, że jak w innych sztukach istnieje w aktorstwie rzemieślnicze rusztowanie, na którym twórca wznosić może swoje prace i podnosić je do poziomu sztuki. I nade wszystko od jego pracowitości i talentu (w tej kolejności) zależy, czy zapadną one w pamięci odbiorców, czy rozwieją się niczym mgła tuż po zakończeniu przedstawienia. Istnieje zatem – jego zdaniem – rzemieślniczy fundament, którego zaprawę stanowią reguły i techniki wypracowane w długim trwaniu epok. W tej perspektywie aktorstwo jest rzemiosłem zmieniającym się, niekiedy, w sztukę. To dlatego można go nauczać i – terminować je. A przykład Fo przekonuje, że tak jak w tradycyjnych rzemiosłach prawdziwej sztuki nauczyć się można tylko od majstra.

To dlatego warto wsłuchać się w jego nauki – bo Fo to bez wątpienia mistrz, który – jak pisała Monika Gurgul – „w kraju o wspaniałej tradycji ludowej

sceny, zniszczonej przez dawno niewietrzony teatr mieszczański, przywrócił do istnienia teatr opierający się na niskim komizmie i sięgający do ludowych źródeł, krytyczny i wzruszający, mówiący widzom o tym, co jest im naprawdę bliskie” („Didaskalia” nr 22, s. 54). Jak nikt inny, Fo sam jeden na scenie potrafił przykuć uwagę wielotysięcznej publiczności, zelektryzować ją i sprawić, by pokładała się ze śmiechu. Jako dwudziestowieczny kuglarz, który gruntownie przebadał bogate średniowieczne i renesansowe włoskie tradycje, w tym komedię ‘dell’arte’, oraz literaturę ludową, bez trudu poruszał się – jak to ujął znany włoski reżyser, założyciel Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru, Eugenio Barba – „pomiędzy precyzją wiersza i turbulencją improwizacji” („Didaskalia” nr 22, s. 56). Toteż gdy, jako autor satyrycznych, obrazoburczych dramatów, w większości wymierzonych przeciwko establishmentowi, Fo otrzymał literacką nagrodę Nobla w 1997 r., ludzie teatru przyjęli tę decyzję z radością, wzruszeniem i dumą (inaczej niż np. krytycy literaccy – szczególnie ci o prawicowych poglądach). Oto doceniona została sztuka żywej obecności, wcielonego słowa, improwizacji. Można by rzec – nieco przewrotnie – że tym razem nagroda Nobla przyznana została w dziedzinie oratory, a nie literatury. Choć to ostatnie stwierdzenie nie ma bynajmniej umniejszać znaczenia jego sztuk, które tłumaczone na wiele języków i często wystawiane zawojowały niejedną scenę.

W Polsce Fo znany jest jednak słabo: 1) z garści dramatów i monologów dramatycznych, 2) z kilku realizacji scenicznych i telewizyjnych (tu m.in.: „Związek otwarty” Fo i Rame z Krystyną Jandą i Markiem Kondratem, wystawiony w Teatrze Telewizji w 2000 r., oraz – z tego samego roku, ale z drugiej strony teatralnego spektrum – monodram „J.P. odkrywa Amerykę” ze Sławojem Golańskim, wyreżyserowany w Teatrze Kana przez nieodżałowanego Zygmunta Duczyńskiego); 3) z nielicznych opracowań, na czele z książką Moniki Gurgul „Teatr Daria Fo w latach

Grzegorz Ziółkowski

„Opinia wydawnicza dotycząca polskiego wydania książki Daria Fo «Manuale minimo dell'attore» (Einaudi Editore, 1987; 1997; 2001)”. Tekst niepublikowany, zmieniony i rozszerzony.

Opinia ta niestety nie pomogła w 2011 r. tłumaczce i teatrologowi z Krakowa, Ewie Bał, w zdobyciu praw do wydania publikacji w języku polskim u ich właściciela, włoskiego wydawnictwa Einaudi, i książka – mimo przyznanego Wydawnictwu słowo/obraz terytoria dofinansowania – nie ukazała się.

1959–1975”, wydana w 1997 r. na fali zainteresowania wywołanego przyznaniem aktorowi-autorowi Nobla (dwa inne kompetentne artykuły na temat włoskiego artysty to tekst Moniki Gurgul „Dario Fo, niesforny uczeń [Brecht]” z „Dialogu” oraz studium Rona Jenkinsa „Dario Fo. Ryk klauna”, które w przekładzie Patryka Czaplickiego, ukazało się w jedynym numerze pisma poznańskich teatrologów „Próba” w 2005 r.), a także 4) ze wzruszającej, żywo napisanej (i świetnie przetłumaczonej przez Annę Górkę) autobiografii, „Miasteczko nietoperzy”, w której Fo sportretował swoje dzieciństwo. Jeśli chodzi o dziedzinę, w której był jednym z dwudziestowiecznych mistrzów, aktorstwo, mamy sporo do nadrobienia (osoby zainteresowane jego poglądami dotyczącymi teatru mogą sięgnąć chyba tylko po jeden tekst – rozmowę z Jacques’em Joly’em „Teatr walczący i tradycja ludowa”, która ukazała się u nas w 1974 r.). Wydanie jego „Elementarza” ten stan rzeczy mogło by zmienić – z ogromnym pożytkiem nie tylko dla aktorów czy badaczy i miłośników teatru (choć dla

nich przede wszystkim), ale także dla tych, którzy interesują się np. krytyką kobiecą. W części książki Fo oddaje bowiem głos swojej żonie, France Rame (1929–2013), aktorce pochodzącej z wielopokoleniowej rodziny teatralnej i jego niezastąpionej towarzyszkę w artystycznej wędrówce, która omawia rolę kobiet w teatrze w perspektywie historycznej, sprzeciwiając się redukowaniu ich na scenie do bycia ozdobnikiem męskiej gry.

Eugenio Barba napisał kiedyś, że stworzyć pewną tradycję oznacza pozwolić się „okraść”. W swym „Elementarzu” Fo wyklada swoje aktorskie sekrety na ladę i zdaje się mówić: „Bierzcie tyle, ile dacie radę unieść”. Tylko od twórców teatru, nade wszystko aktorów, zależy, czy będą potrafili skorzystać z tej niezwyklej oferty. Fo jednocześnie udowadnia tym gestem, że tak jak Stanisławski, Copeau czy Grotowski, jest nie tylko mistrzem teatru, ale także metodykiem nauczania – jak przystało na „założyciela tradycji” (Barba).

Bibliografia:

- Dario Fo „Córka papieża”, przeł. Natalia Mętrak-Ruda, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2015.
- Franka Rame, Dario Fo „Trzy monologi”: „To ja, Ulrike, krzyczę...”, „Zdarzyło się jutro. Opowieść o nieprawdopodobnym samobójstwie Moeller”, „Matka”, przeł. Ewa Bal, [w:] „Czerwona dekada”, red. Mateusz Borowski, Panga Pank, Kraków 2011, s. 97–126.
- Dario Fo „Miasteczko nietoperzy. Pierwszych siedem lat mojego życia (i jeszcze kilka)”, przeł. Anna Górka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Ron Jenkins „Dario Fo. Ryk klauna”, przeł. Patryk Czaplicki, „Próba. Nieregularnik Teatralny” 2005 nr 1, s. 57–63.
- Dario Fo „Przypadkowa śmierć anarchisty”, Anarchistyczna Inicjatywa Wydawnicza, Kraków 2002.
- „Dario Fo. Świat rozbawi byle co?”, red. Stanisław Krajski, Tadeusz Majcherek, Agencja SGK, Warszawa 1998.
- Dario Fo „Johan Padan odkrywa Amerykę”, przekł. i postowie Anna Wasilewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Dario Fo „Trzy zbiory”, przeł. Jarosław Mikołajewski, „Dialog” 1998 nr 6, s. 36–46.
- Monika Gurgul „Dario Fo, niesforny uczeń”, „Dialog” 1998 nr 2, s. 143–151.
- Jacek Sieradzki „Komik imieniem Nobel”, „Dialog” 1998 nr 2, s. 182–185.
- Eugenio Barba „Dario Fo i Franca Rame – przyjaźnię z innego tysiąclecia”, przeł. Monika Gurgul, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 22 (grudzień), s. 54–58.
- Monika Gurgul „Pierwszy w zastępie – pierwszy w pałacu”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 22 (grudzień), s. 52–54.
- Monika Gurgul „Teatr Daria Fo w latach 1959–1975”, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Dario Fo, Jacques Joly „Teatr walczący i tradycja ludowa”, przeł. Marta Nowicka, „Dialog” 1974 nr 5, s. 94–100.
- Dario Fo „Pogrzeb fabrykanta”, przeł. Marcin Czerwiński, „Dialog” 1970 nr 9, s. 35–56.

Dopiski:

W końcu 2014 r. Lech Raczak ze swym teatrem Orbis Tertius wyreżyserował w Poznaniu po raz pierwszy w Polsce fragmenty „Misterium buffo” Daria Fo. Premiera przedstawienia – a tym samym polska prapremiera słynnego tekstu z 1969 r. – odbyła się na Scenie Nowej poznańskiego Centrum Kultury „Zamek” (wcześniej, w noc sylwestrową 2014 r. odbył się pokaz przedpremierowy). Oto kilka słów z informacji o przedstawieniu: „«Misterium Buffo» jest najgłośniejszym i najbardziej emblematycznym, sztandarrowym niejako przedstawieniem Daria Fo [...]. [...] tekst, który prezentujemy, jest najważniejszy w dorobku twórcy. Wystawiany w całym świecie (według danych włoskiej agencji autorskiej w ciągu czterdziestu pięciu lat od premiery osiągnął zadziwiająco liczbę pięciu tysięcy przedstawień) w naszym kraju pozostaje

zupełnie nieznany. Opowiada – w sposób komiczny, sięgający kulturowych tradycji karnawału i błazenady – fragmenty Świętej Historii”.

W październiku 2015 roku Wydawnictwo Znak opublikowało nową powieść Daria Fo, poświęconą Lukrecji Borgii, renesansowej córce papieża. Jarosław Mikołajewski tak podsumowywał swój artykuł na temat tej książki: „[...] w świecie zdominowanym przez mężczyzn [Lukrecja Borgia] była bojowniczką o prawa kobiet. Jej historia wiąże się w wyobraźni Fo z historią i osobowością Franki, partnerki w życiu i sztuce. Ofiary męskiej przemocy. Jak Lukrecja”. Jarosław Mikołajewski „E, Jezus, daj grabę”, „Gazeta Wyborcza” 17–18 października 2015, s. 39.

■ Dwa wspomnienia

Jacek Woszczerowicz był mały i stary; nigdy nie był przystojny, twarz zdewastowały mu zmarszczki, był prawie łysy. [...] Po ataku serca lekarze zakazali mu dalszego grania. Nie przestał i miał drugi atak. Lekarze orzekli, że umrze, jeśli będzie kontynuował pracę. Nie przestał.

Dwa razy w tygodniu dźwigając ciężką zbroję, powłócząc nogami jak gdyby przygnięciony jakąś głęboko skrywaną tajemnicą – był Ryszardem III. Zaczynał przygotowywać się do każdego przedstawienia dwa dni wcześniej, jedząc tylko zupę i pijąc tylko wodę. W swym pokoju chodził tam i z powrotem, tam i z powrotem, bez przystanków, jak gdyby zapewniał swoje ciało: „Zrobimy to!”

Zob. także:

▪ Katarzyna Piętka „Aktorom polskim. Woszczerowicz czyta Wyspiańskiego”, na podstawie jednego z rozdziałów pracy magisterskiej, napisanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem Zbigniewa Osińskiego. Zob.: www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=275&pnr=26. Dostęp 8 lutego 2015.

W dniu przedstawienia pościł jak mnich przygotowujący się do mszy. Lecz myślał tylko o ulżeniu swojemu brzuchowi przed trudami przedstawienia. O trzeciej po południu wychodził z domu i pieszo wyruszał do teatru. Mieszkał na przedmieściach i szedł do miasta zdecydowanym krokiem, mrucząc pod nosem swoją rolę. Ludzie, których mijał, myśleli, że jest pijany albo niespełna rozumu.

Znów zakładał swoją zbroję. Przyszedł czas, kiedy nie patrzył na innych aktorów ani na publiczność, lecz rozglądał się uważnie, szukając śmierci.

„Rozumiesz? Nie gram dla publiczności. Tylko dla Boga”*.

- Grażyna Kompel „Jacek Woszczerowicz. Geniusz? Błazen? Mag?”, Biblioteka Tygla Kultury, Łódź 2004.
- Słuchowisko Teatru Polskiego Radia: Stanisław Wyspiański „Studium o «Hamlecie»”, reż. i adaptacja Jacek Woszczerowicz, realizacja akustyczna Stanisława Grotowskiego, obsada Jacek Woszczerowicz i Andrzej Seweryn, 6 kwietnia 1970 (39 min. 42 sek.).
- Spektakl Teatru TV „Ryszard III”, reż. Feliks Falk, 1989.

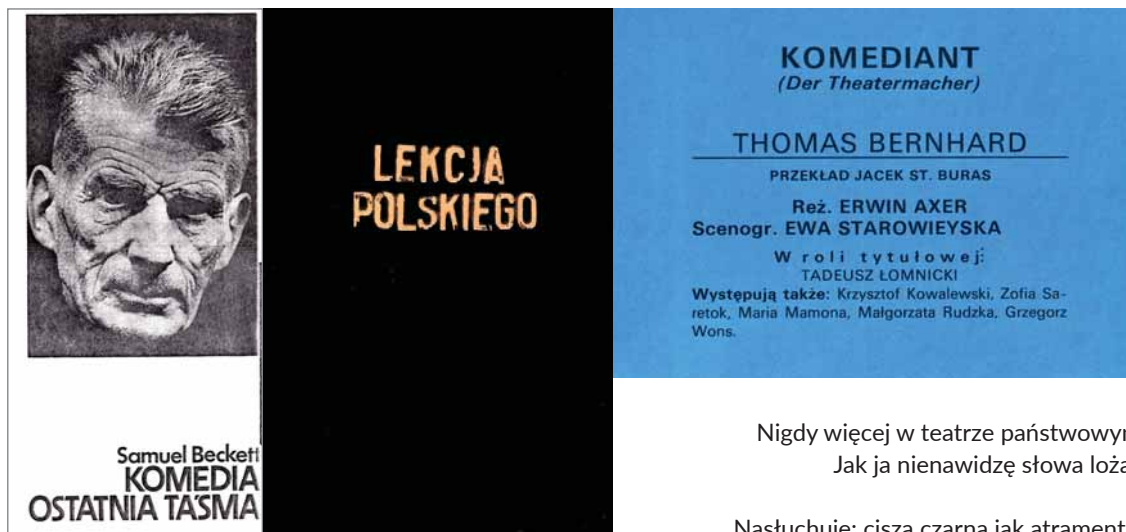
Eugenio Barba
„Zapisana cisza”, [w:] tegoż
„Teatr. Samotność, rzemiosło,
bunt”, podał do druku Lluís
Masgrau, przetł. Grzegorz
Godlewski, Iwona Kurz,
Małgorzata Litwinowicz-
-Drożdżel, redakcja przekładu
Grzegorz Godlewski, Leszek
Kolankiewicz, Instytut
Kultury Polskiej Uniwersytetu
Warszawskiego, Warszawa
2003, s. 55–56.

Andrzej Seweryn [w:] Teresa Wilniewicz „Andrzej Seweryn”, Prószyński i Ska, Warszawa 2001, s. 266–267.

[...] Woszczerowicz – wielki, genialny aktor – to był treser. Nie chciał być reżyserowany, sam źle reżyserował – siebie i innych. Myślę, że każdy aktor powinien mieć reżysera, trzecie oko, kogoś, kto patrzy z zewnątrz. Łomnicki pozwalał się reżyserować – przez Axera, Wajdę, Swinarskiego, Liberę – i osiągał znakomite rezultaty.

Gdy nagrywaliśmy z Woszczerowiczem dla radia w Krakowie „Studium o Hamlecie” i redaktorka miała jakieś sugestie, on wpadał w furję. Dyktował mi słowo po słowie. Nie dawał najmniejszej możliwości nadania tej recytacji własnego, indywidualnego charakteru. Nie mogłem wykonać żadnego manewru. To był koszmar. Pokazywaliśmy potem tę pracę w Krakowie Pod Jaszczurami.

Pracowaliśmy też razem przy telewizyjnym „Dożywociu”, to było tuż przed moim aresztowaniem. Próbowałem rolę Birbanckiego z panem Jackiem w jego domu. On kładł się na tapczanie, mościł się na nim wygodnie, podkładał sobie pod głowę wałki, ja zaś stawałem przed nim i zaczynały się ćwiczenia na powtarzanie. Słowo po słowie. Na przykład powtarzam za nim: „Dzień doobry, Łatko!” A on: „Nie!” Powtarzam dalej, a on znów: „Nie! Nie!” W końcu, za którymś razem udało mi się dokładnie powtórzyć to zdanie z uwzględnieniem wszelkich niuansów intonacji, akcentów i melodyki frazy pana Jacka. Wreszcie słyszałem: „Teraz dobrze. I tak ma być!” Ta praca polegała na małpowaniu Woszczerowicza. To było straszne*.



Thomas Bernhard „Komediant”, przeł. Jacek St. Buras

Tankred Dorst (współpraca Ursula Ehler) „Ja, Feuerbach”, przeł. Jacek St. Buras

Nigdy więcej w teatrze państwowym
Jak ja nienawidzę słowa łoża*

Nasłuchuję: cisza czarna jak atrament*.

Tadeusz Łomnicki był stary, niski i gruby. Pooraną zmarszczkami twarz przestaniały mu rozwiąć w nieładzie kosmyki siwych włosów. A jednocześnie był piękny i zwinny niczym kot. Jego ciężki chód pamiętam z warszawskiej starówki, gdzie czasami go widywałem na przechadzce pomiędzy zajęciami w szkole na Miodowej, w której wcześniej był

rektorem. Jego lekki krok pojawiał się we wszystkich spektaklach, jakie dane mi było wtedy zobaczyć w różnych stołecznych teatrach, w których grał jakby siebie wielokrotnego, równoległego: w Studio – Krappa i Bohatera „Kartoteki”, w Dramatycznym – Feuerbacha, w Powszechnym – Kościuszkę, we Współczesnym Bruscona w „Komediantcie”. Tak,

Łomnicki na scenie w niczym nie przypominał zwalistego starca, jakim jawił się w życiu codziennym. Na scenie, w spektaklach i na próbach (jak pokazują fenomenalne nagrania z Teatru Nowego w Poznaniu, ale też fragmenty filmów „Łom” czy „Ja, komediant”), przechodził przemianę – był energiczny, z twarzy niemal nie zniknął mu uśmiech, czy może raczej – łobuzerski, młodzieńczy uśmieszek. Czasem odbierałem to jako sztuczność, wymuszoną pozę. I wtedy Łomnicki wydawał mi się aktorem-błaznem, kaboty-nem, szmirusem czy prestidigitatorem, lubującym się w uwodzeniu innych swoją charyzmą. Emanowała z niego pewność – „tego, co robię, nie da się zrobić lepiej”, zdawał się mówić, stając na swym talencie, doświadczeniu, pracowitości i technice niczym na czterech łapach jak sprytny, bystry nieokiełznany dziki kocur, który chodzi swoimi ścieżkami. Był precyzyjny, całkowicie zaangażowany w to, co robi, miał – jak mówią sportowcy – „ciąg na bramkę”. Odnosiło się wrażenie, że trawi go wewnętrzny ogień i że jeśli podejmiemy za blisko i nas może poparzyć. Nie oszczędzał się – to było pewne. Tytan pracy – jej przodownik, tak mówiono. I choć grał jakby we własnej lidze, dzielił jednak boisko z innymi graczami,

Zob. także:

- Beata Guczalska „Geniusz pokolenia? Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki”, [w:] tejsze „Aktorstwo polskie. Generacje”, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2014, s. 15–142.
- Tadeusz Łomnicki „Najprościej mówiąc”, [w:] „Świadomość teatru”, s. 211–218. [Przedruk [za:] Tadeusz Łomnicki „Spotkania teatralne”, wyd. 2, s. 342–349.]
- Beata Guczalska „Tadeusz Łomnicki, czyli lekcja wolności”, „Dialog” 2003 nr 11, s. 170–179.
- Tadeusz Łomnicki „Spotkania teatralne”, wybór i oprac. Maria Bojarska, wyd. 2 poszerzone, Dom Wydawniczy Tchu, Warszawa 2003. Wyd. 1 – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

starając się podciągnąć partnerujących mu wykonawców do swego poziomu. Pięknie to wspominają aktorzy poznańscy.

Gdy dziś pytam studentów wiedzy o teatrze, czy potrafią sobie wyobrazić kogoś z aktorskiego kręgu, kto nie dałby się skusić reklamie – najczęściej nie potrafią wskazać nikogo takiego (czasami padają nazwiska: Peszek lub Pszoniak). Wtedy przypominam im Łomnickiego, który pod koniec życia wpatrzony był w ideał, w coś co przekracza człowieka, co każe mu wspinać się na palce, samego siebie podciągać za włosy, by znaleźć się wyżej.

Nie wiem, czy lekarze zabronili mu grania, po tym jak przeszedł operację serca w Londynie. Pewne jest jednak, że nie zwolnił, nie wyhamował. Umarł w kulisie. Umarł natychmiast po tym, jak zbiegł ze sceny podczas próby „Króla Leara”, na tydzień przed premierą. Tak chyba lepiej, bo mniej patetycznie, niż gdyby śmierć przyszła po Niego na deski. Umarł w wieku niespełna sześćdziesięciu pięciu lat – był młodszy w chwili śmierci od Grotowskiego, ale jak on wydawał się starcem i... mędrce.

- „Pamiętnik Teatralny” 2002 z. 3–4.
- Erwin Axer „Łomnicki”, „Dialog” 1999 nr 2, s. 138–143.
- „Notatnik Teatralny”, zeszyt specjalny „Tadeusz Łomnicki”.
- „Teatr” 1992 nr 6 („Tadeusz Łomnicki”).
- Tadeusz Łomnicki „Moja metoda, moje błędy”, „Dialog” 1989 nr 7, s. 115–121.
- „Próby zapisu: Teatr Dramatyczny w Warszawie”: Danuta Jagła „Łomnicki jako Feuerbach”, „Dialog” 1989 nr 7, s. 99–114.



■ Przerwa na żądanie

Hubert Wagner, wybitny trener polskich siatkarzy, który w latach siedemdziesiątych osiągnął z drużyną męską największe sukcesy w historii polskich sportów zespołowych (mistrzostwo świata w Meksyku w 1974 r. i złoty medal na olimpiadzie w Montrealu w 1976 r.), skutecznie przełammywał polski kompleks niższości, wpajając swoim podopiecznym, aby zawsze walczyli o najwyższe cele. Znany był z konsekwencji, surowości i wymagań, przez co zyskał sobie przydomek „Kat”. Po ponad dwunastu latach od jego śmierci w 1992 r. (zmarł w wieku zaledwie sześćdziesięciu jeden lat) ukazała się książka jemu poświęcona, tak właśnie zatytułowana. Jej wydanie – rzecz jasna nieprzypadkowo – zbiegło się w czasie z największą siatkarską imprezą organizowaną po raz pierwszy w naszym kraju – mistrzostwami świata w 2014 r., które polski zespół pod wodzą Stéphane'a Antigi w wielkim stylu wygrał. Oto cytat z tej publikacji, który niech zaistnieje tu jako swoista „przerwa na żądanie”, do której ma prawo trener siatkarski dwukrotnie w trakcie seta (zgodnie z obowiązującymi obecnie przepisami).

„W 1999 r. Hubert Wagner nagrywa film szkoleniowy «Jak budowałem i motywowałem zwycięski team». Opowiada w nim o swojej pracy z reprezentacją, ale przede wszystkim formułuje zasady, jakimi postęgiwać się powinien każdy skuteczny lider:

- Wyznacz swojemu zespołowi cel na granicy jego możliwości.
- Ten cel muszą rozumieć i akceptować wszyscy. Jeden zbuntowany może zniweczyć pracę całego zespołu. Dlatego czasami będziesz musiał poświęcić najlepszych.

- Zwalcz mity o konkurentach nie do pokonania i ograniczeniach nie do przejścia.
- Ustal reguły gry. Przestrzegaj ich bezwzględnie.
- Zwracaj uwagę na szczegóły – generalia tworzą się same.
- Ciężka, monotonna praca musi być przerywana odpoczynkiem. Każdy odpoczywa, jak chce. Nie ingeruj w prywatne życie członków zespołu.
- Dyskutuj, ale decyzje podejmuj sam. Muszą być nieodwołalne.
- Musisz przewyższać grupę, którą prowadzisz. Intelktem, wiedzą, wiarą w sukces. Nie możesz się tego wstydzić. Ale nie możesz też nadużywać swojej przewagi.
- Niczego nie udawaj. Spontaniczność się opłaca.
- Bez naturalnej charyzmy nie pociągniesz za sobą ludzi. Ale charyzma bez kompetencji nic nie jest warta.
- Ludzie to egoiści, wykorzystaj to.
- Pieniądze motywują. Ale lepiej płacić mało według jasnych reguł niż dużo i spontanicznie. Jednak system, w którym motywuje wyłącznie kasa, nie jest skuteczny.
- Stagnacja to śmierć zespołu. Nie pozwól na nią. Jeśli nie ma rozróby, wywoła ją.
- Nie płacz nad porażkami, ale też nie przedstawiaj ich jako zwycięstwa. Wyciągaj z klęsk racjonalne wnioski.
- Czasami warto postawić na słabszych, oni są lepiej zmotywowani.
- Nie bój się rozstania. Dobry trener musi wiedzieć, kiedy powinien odejść**.

Grzegorz Wagner, Krzysztof Mecner „Kat. Biografia Huberta Wagnera”, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa 2014, s. 68–69.

Myślę z wdzięcznością o swoich nauczycielach. O mojej Mamie – Halinie Wajgelt (Annie Ziółkowskiej), nauczycielce nauczania początkowego, której dwie wskazówki do dziś brzmią mi uszach podczas pracy, również teatralnej: „Rób tak, aby nie trzeba było po tobie poprawiać” i „Unikaj pustych przebiegów”. O Dobrochnie Ratajczakowej, która z właściwą sobie subtelnością i elegancją, udziela mi nieocenionego wsparcia na wielu poziomach już od ponad dwudziestu lat. O ‘sifu’ Wiesławie Koźmińskim, którego pojawienie się w zwykłej sali gimnastycznej na poznańskich Ratajach zawsze przemienia ją w ‘kwon’, miejsce ćwiczeń, gdzie łagodność współgra z dyscypliną. A także o innych mentorach – o Leszku Kolankiewicz, który swoje pierwsze seminarium magisterskie w warszawskiej PWST (zorganizowane z naszej, studentów, inicjatywy) zaczął od jakże słusznych słów: „Słowniki zawsze winniście mieć pod ręką!” I to Jego recenzenckie oko, jakie skierował na moją magisterkę „Argonauta współczesnego teatru”, a także ręka wytrawnego, pedantycznego wręcz korektora najwięcej pomogły mi w moim teatropisaniu. O profesorze Lechu Sokole, który „zaraził” mnie Strindbergiem i jego „teatrem intymnym” podczas zajęć „Skandynawowie” w PWST. (Po latach w ostatnim zdaniu „Nowego kosmosu” Jana Balbierza, świetnej książki o Strindbergowskiej paranauce, znalazłem myśl, rymującą się z moimi intuicjami dotyczącymi wymiaru tragicznego sztuki: „Zdarcie maski, obnażenie społecznych

Podróż w imię poszukiwania
czy pielgrzymka należały do najwyższych
moralnych obowiązków ludzi świątłych*.

Włodzimierz Staniewski
„Odczynianie świata”, s. 48.

Ci, którzy daleko podróżują,
szukają perfekcji u innych.
Ci, którzy patrzą w głąb siebie,
osiągają wewnętrzne poczucie umiaru*.

Liezi „Prawdziwa księga pustki”,
przeł. Marcin Jacoby

i metafizycznych kłamstw, nagły wgląd w istotę rzeczy, zerwanie łusek z oczu to bowiem gesty, w których ‘incipit tragoedia’”, s. 393.) Pamiętam również o przewodnikach w praktyce, u których dane mi było zaczerpnąć inspiracje – o Zygmuncie Moliku, milczącym i subtelnym nauczycielu poruszającym się po sali Teatru Laboratorium na wrocławskim rynku w białych skarpetkach niczym shite z teatru nō; o Yoshim Oidzie, który zaczynał swoje warsztaty od nauki japońskiego sposobu mycia podłogi, a potem stawiał przed ćwiczącymi zadania niczym zenistyczne koany; o aktorach i współtwórcach „Gardzienic” – Mariuszu Gołaju, niezapomnianym Merlinie z „Carmina Burana”, którego słowa „Jak matematyka zostałem stworzony!” wciąż dźwięczą echem we mnie, dorównując siłą pełnym frenezji gardzienickim śpiewom, i o Tomku Rodowiczu – równie niezapomnianym Lucjuszu-Ośle z „Metamorfoz”, z jego nie mniej wymownym i przenikającym do głębi tekstem: „Nie chcę!”

Oraz o Maud Robart, artystce wielkiego formatu, której w stu procentach partyzanckie warsztaty haitańskich pieśni zorganizowałem onegdaj w Poznaniu (wzięła w nich m.in. udział – tak, tak – Agnieszka Jelevska, obecnie specjalistka od technokultury). Każdy dzień pracy rozpoczynał się u Maud od masażu stóp, albowiem oczywiste było dla Niej, że chcąc śpiewać, trzeba uwrażliwić stopy i nawiązać kontakt z podłożem. Równie ważne dla mnie co

przepiękne, subtelne a przy tym przepięknie mocą pieśni tradycji, śpiewane w jedyny w swoim rodzaju sposób przez Maud, były Jej słowa – wypowiedziane na zakończenie tej pięciodniowej sesji na poznańskim lotnisku Ławica, a także te, które usłyszałem w Nowym Jorku w 2009 r., gdzie znalazłem się

przejazdem, w drodze z Haiti do Holstebro, niemal rok przed fatalnym trzęsieniem ziemi, jakie zrujnowało Port-au-Prince, stolicę tego biednego kraju. Za pierwszym razem usłyszałem: „Nieskazitelnosc”, za drugim: „Czemu służyysz?” Obydwa sformułowania były niczym cięcie skalpelem, trafiły w samo sedno.



Zaproszenie na pokaz pracy „O wzajemności” Catherine Corrigan i Mariusza Gołaja, zorganizowany przez Towarzystwo Przyjaciół Gardzienic i Teatr Współczesny we Wrocławiu 10 kwietnia 1994 r.

Na temat pracy Yoshi Oidy czytaj:

- Grzegorz Ziółkowski „Pod powierzchnią tego, co oczywiste”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 49–50 (czerwiec–sierpień), s. 73–76.
- Yoshi Oida „W głąb japońskiej kultury – przy pomocy teatru”, przeł. i przypisami opatrzył Grzegorz Ziółkowski, [w:] „Aktor w świecie i teatrze”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1998, s. 149–165.
- Dorinda Hulton „Yoshi Oida i sintoistyczny trening aktora”, przeł. Grzegorz Janikowski, „Dialog” 1995 nr 7, s. 129–136.

Zob. teksty Mariusza Gołaja i Tomasza Rodowicza:

- Tomasz Rodowicz „Stowarzyszenie Teatralne «Chorea» 2004–06 i dalej...”, „Po Ptakach” – wyjęte z programu”, „Projekt «Bułgaria – Epos Bałkański»”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 21–30. („Orkiestra Antyczna. Chorea”)
- Tomasz Rodowicz „Dom albo błądzenie w czasie”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004 nr 3–4, s. 55–63.
- Mariusz Gołaj „«Metamorfozy» – zapiski aktora”, „Zapiski z gardzienickiej chaty”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001 nr 1–4, s. 39–44, 401–406. Pierwszy tekst przedrukowany został [w:] „Świadomość teatru”, s. 239–248.

- Tomasz Rodowicz „«Onou Orchesis – Taniec Osta». O pracy nad «Metamorfozami»”; „O dwuznaczności związku sztuki z sacrum. W notatkach robotnika sztuki”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2001 nr 1–4, s. 45–49, 407–412.
- „Teatr i coś jeszcze”, z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodowiczem rozmawia Tadeusz Kornaś, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997 nr 22, s. 20–24.
- Mariusz Gołaj „Dawno temu w «Gardzienicach»”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991 nr 3–4, s. 55–57.

Na temat pracy Maud Robart czytaj:

- „Pracuję dla innego spojrzenia”, z Maud Robart rozmawia Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z. 1–2, s. 248–251. Przedruk w tłumaczeniu na język włoski „Io lavoro per un altro squardo”, intervista a cura di Grzegorz Ziółkowski, „Biblioteka Teatralna” 2006 nr 77 (styczeń–marzec), s. 73–76.
- Lilia Ruocco „Maud Robart: między sztuką rytualną a sztuką teatru”, przeł. Patrycja Tomczak, wybór i oprac. Grzegorz Ziółkowski, „Pamiętnik Teatralny” 2001 z. 1–2, s. 241–253.

WARSZTAT

**NIEUPOWAŻNIONYM
WSTĘP WZBRONIONY**

Drzwi w jednym z korytarzy
w przyziemiu, na zapleczu Sali Teatralnej
w Collegium Maius UAM w Poznaniu,
fot. Grzegorz Ziółkowski

Michały Csikszentmihályi „Przeptyw. Psychologia optymalnego doświadczenia”, przeł. Magdalena Wajda-Kacmator, Biblioteka Moderadora, Taszów 2005, s. 190–191. Zob. wyd. 1 – Michały Csikszentmihályi „Przeptyw. Jak poprawić jakość życia. Psychologia optymalnego doświadczenia”, [przeł. Magdalena Wajda], Studio Emka, Warszawa 1996, a także Michały Csikszentmihályi „Urok codzienności. Psychologia emocjonalnego przeptywu”, przeł. Barbara Odymała, W.A.B., Warszawa 1998.

[Przeptyw ma na celu] osiągnięcie radosnego zaangażowania, podczas którego traci się samoświadomość poprzez koncentrację, która z kolei jest możliwa dzięki poddaniu ciała dyscyplinie*.

Turner wylicza za Csikszentmihályim sześć konstytutywnych jakości przeptywu. Jest to, po pierwsze, zespolenie się działania ze świadomością, osiągnięcie szczególnego stanu niedwoistości, a właściwie intensywnego doświadczenia jedności; po wtóre, dzięki koncentracji uwagi na określonych bodźcach – doznawanie istnienia teraz i tutaj; po trzecie, całkowite zanurzenie się w przeptywie [...] – aż do zatracenia się „ja”, jednak – uwaga! – nie do utraty świadomości i doświadczenia; po czwarte, poczucie dynamicznego panowania nad swoimi działaniami i nad otoczeniem; po piąte przyjęcie oczywistości reguł działania i działanie w tej oczywistości; wreszcie po szóste, odczucie autoteliczności działania, wyzbycie się myśli o innych celach i ewentualnych korzyściach, doznanie szczęścia*.

Zob. także:

- Victor Turner „Od liminalności do liminoidalności w zabawie, przeptywie i rytuale”, [w:] tegoż „O rytuału do teatru. Powaga zabawy”, przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005, s 29–96.

Przeptyw zwykle kojarzy się z płynem; im rzadszy płyn (na przykład woda), tym intensywniejszy przeptyw. Woda musi jednak zostać „wytracona” ze stanu inercji, czyli spoczynku, aby mogła poddać się sile grawitacji i popłynąć (na przykład po zboczcu wzgórze). Przeptyw to ruch odbywający się bez zakłóceń, płynny. Mówi się czasem o włosach, że spływają, podobnie jak szaty, płynny bywa charakter pisma. Laban uważał, że przeptyw jako jeden z czynników ludzkiego ruchu odgrywa ważną rolę w ekspresji ruchowej i pozwala – ponieważ może być skierowany

do wewnątrz i na zewnątrz – na budowanie relacji i na komunikację. Przeptyw jest związany przede wszystkim ze stopniem swobody ruchu; można na przykład być „wolnym w” przeptywie, albo „wolnym od” przeptywu. Aby zrozumieć i opisać przeptyw, trzeba pomyśleć o jego całkowitym przeciwieństwie: ruchu przerywanym, konwulsyjnym, polegającym na wielokrotnym ruszaniu z miejsca i zatrzymywaniu się*.

W psychologii termin „przeptyw” odnosi się do stanu radosnego i pełnego zaangażowania w działanie, gdy ciało współpracuje z umysłem jako niepodzielna i harmonijna całość. W pracach ROSY i ATIS „Przeptyw” to kompleksowa i złożona praktyka, która skupia się na lekkości działań, ich płynności i koordynacji z oddychaniem i – dalej – z mową. Ważnym aspektem jest w niej organiczność akcji, która powinna angażować cały organizm (przede wszystkim oddech i fizyczność), co prowadzić ma do obudzenia czujności ciała i odczucia własnej zwierzęcości. Na „Przeptyw” składa się kilkanaście precyzyjnie określonych działań fizycznych o tanecznym charakterze. Wykonuje się je z otwartymi oczyma, w rozluźnieniu, jakby od niechcenia, z intencją, aby nie wkładać w nie wysiłku, z minimalnym udziałem rąk, głównie w bliskim kontakcie z podłogą. Pomaga ono harmonizować oddech, ciało i głos, a także odczuć siłę grawitacji i zyskać świadomość ciała i kierunków w przestrzeni. „Przeptyw” wykonywany może być indywidualnie, w parach (z kontaktem fizycznym lub bez), w grupie lub podgrupach. W ciszy lub przy muzyce (często zapraszaliśmy nagrania ormiańskiego instrumentu dętego duduk jako akompaniament). Może mieć charakter improwizowany lub ustalony (wykonywany w oparciu o określoną partyturę). Na poziomie zaawansowanym, gdy opanowane zostały podstawy techniczne, pracuje się nad „Przeptywem” w ramach improwizacji, które umożliwiają budowanie pomostu między treningiem a dziedziną wyobraźni, kompozycji i kreacji. Ponadto, można

wtedy włączać do działań żywe słowo i łączyć je z ruchem, szukając współzależności między nimi. Na najwyższym poziomie „Przeptyw” wykonuje się jako ćwiczenie oddechowe, w którym ruch jest tylko wsparciem dla oddechu i wynika z niego. Najważniejsze w „Przeptywie” nie są jednak poszczególne ćwiczenia, ale sposób ich połączenia, wskazujący na umiejętność (lub jej brak) nieprzerwanego działania – bycia w procesie.

Ćwiczenie „Przeptyw” skonkretyzowało się w praktyce ROSY podczas pracy nad spektaklem „Kantyki do ukochanego” (2011), z udziałem Agnieszki Pietkiewicz i Macieja Zakrzewskiego, w którym żywioł wody, morze były silnie zaakcentowane. Działania – wykonywane wcześniej w inny sposób – zaczęły przypominać wówczas pływanie, brodzenie i pluskanie się w wodzie. Stąd biorą początek (prowizoryczne) nazwy ćwiczeń – wszystkie mają związek z morzem, z wodą lub z pływaniem. Wyróżniliśmy w lutym 2013 r. podczas sesji ATIS pięć sposobów przemieszczania się po podłodze:

- 1) Łódź podwodna (suniecie na plecach, odpychając się nogami)
- 2) Konik morski (krążenie na boku, ze zmianą kierunku, w tym ze skrętem tułowia i otwarciem ramion)
- 3) Fala (turlanie się)
- 4) Przyptyw (suniecie na boku, wysuwając jedną wyprostowaną rękę w przód)
- 5) Delfin (przewrót przez bark do tyłu lub w przód)

oraz dziesięć podstawowych działań:

- 1) „Rozgwiazda”
Połóż się na plecach z wyciągniętymi nogami i rękoma, tworząc jak największą literę „X” – wydech, złóż ciało do pozycji embrionalnej z jednej strony – wdech, wróć do pozycji „X” – wydech, złóż ciało do pozycji embrionalnej z drugiej strony – wdech, przeturlaj się wokół, podpierając się na kolanach i łokciach –

wydech; cykl oddechowy można odwrócić, choć wtedy jest mniej naturalny.

- 2) „Flądra”
Siedząc w wyprostowanej pozycji z nogami ułożonymi w ten sposób, że jedną z nich mamy płasko położoną przed sobą równoległe do przedniej płaszczyzny ciała, a drugą z boku, pozwalamy ciału opaść, po czym turlamy się na plecach, zmieniając jednocześnie ułożenie nóg na przeciwstawne i wracamy do symetrycznej pozycji po drugiej stronie. Ćwiczenie to dla nadania mu większej dynamiki wykonywać można z pozycji klęczącej, z uniesieniem ramion i zamachem. Podczas turlania na plecach powinien następować wydech.
- 3) „Muszla”
To samo, co wyżej – tyle że przetaczamy się na brzuchu i klatce piersiowej, amortyzując ruch rękami położonymi na podłodze.
- 4) „Nurt”
Leżąc na brzuchu, wyciągamy się ręce jak najdalej do przodu, potem podążając za impulsem z bioder, ciągniemy górną połowę ciała do tyłu w taki sposób, aby twarz pozostawała jak najdłużej przy podłodze, następnie siadamy na piętach, wypychamy biodra do przodu, aby ciało utworzyło łuk, patrzymy za siebie, wracamy do przodu jednym płynnym ruchem, znów przesuując twarz przy podłodze, a potem podnosimy tułów, wyciągamy szyję i patrzymy wokół („Kobra” z jogi).
- 5) „Latarnia”
Siedząc z wyprostowanymi, wyciągniętymi w przód nogami, skręcamy się w pasie i podpierając się rękami o podłogę za sobą, wykonujemy ruch obrotowy tak aby nogi znalazły się dokładnie na tej samej linii, co poprzednio, ale z drugiej strony, my zaś siadamy obróceniu o 180°; ćwiczenie na poziomie zaawansowanym obejmuje wykonanie pełnego obrotu wokół własnej osi.
- 6) „Syrena”
Siadamy na piętach w pozycji wyprostowanej, po czym przenosimy ciężar ciała na którąś ze

stron i siadamy na podłogę z jednej strony obydwu stóp, nie tracąc wyprostowanej postawy, następnie ruchem po kole przekładamy kolana i znów siadamy na stopy, po czym kontynuujemy ruch; tego typu krążenie wokół własnej osi bez wsparcia rąk może odbywać się nieprzerwanie.

- 7) „Rekin”
Siedząc z wyprostowanymi w przód nogami, przekładamy nogę zgiętą w kolanie nad kolaniem drugiej nogi, skręcamy się, podpieramy rękami o podłogę i wykonujemy obrót o 180° lub 360°, czyli do wstania lub do ponownego siadu na podłodze. W każdym momencie działania możemy je zatrzymać i skierować w drugą stronę.
- 8) „Busola”
Siedzimy jak „po turecku”, tyle że stopy mamy złączone podeszwami i przyciągnięte do tułowia, robimy „motylka”, czyli unosimy kolana w górę i w dół szybkimi, krótkimi ruchami, aby rozluźnić rejon krocza, po czym opadamy całym ciężarem ciała (wydech) na jedną stronę, na bok, a następnie podnosimy się do pozycji wyjściowej i opadamy na bok z drugiej strony. Wykonujemy „kołyskę”, czyli trzymając stopy dłońmi i przyciągając brodę do klatki piersiowej, opadamy do tyłu i jednym ruchem w drugą stronę wracamy do pozycji wyjściowej. Potem opadamy na bok z jednej strony i kontynuujemy ruch na plecy i na drugą stronę. W ten sposób wykonujemy pełen obrót w jedną lub w drugą stronę.
- 9) „Wodospad”
Z pozycji stojącej wykonujemy upadek w dół na dłonie, po czym znajdując się na czworakach (tyle że utrzymując ciężar ciała na dłoniach i stopach, nie na kolanach), uginamy ręce i przenosimy ciężar ciała w przód, jednocześnie przesuwając twarz jak najbliżej podłogi do pozycji „Kobry” z jogi. Inna wersja tego ćwiczenia zakłada wykonanie upadku w bok.
- 10) „Wir wodny”
Leżąc na plecach, ustawiamy stopy zgięte w kolanach płasko na podłodze i podnosimy

biodra. Unosimy nieznacznie głowę (kontakt z podłogą jest teraz tylko poprzez łopatki i stopy) i skręcamy górną połowę ciała w jedną stronę, jednocześnie rysując okręgi rękoma, ciągnąc je całe po podłodze. Wykonujemy obrót ciała tak, aby kontakt z podłogą był tylko poprzez brodę, barki i stopy. Jednocześnie kontynuujemy rysowanie okręgów. Ten podwójny ruch obrotowy (tzn. ciało wykonuje rodzaj śruby, a ręce okręgów) może trwać nieprzerwanie przez dłuższy czas.

Do tego zestawu dochodzi jedno działanie w parze, tzw. rolowanie. Jeden z ćwiczących leżąc na plecach unosi biodra, druga osoba wsuwa się pod niego („Łódź podwodna”) i turlając się nieprzerwanie w jedną stronę („Fala”), zabiera partnera niczym odpływ.

Elementy „Przeptywu” łączyć można z różnymi – również precyzyjnie określonymi – sposobami wstawiania i siadania, wykonywanymi z różną dynamiką. Ten wariant należy stosować z umiarem, gdyż istnieje niebezpieczeństwo zbyt dużego obciążenia kolan.

FAQ

Czy do wykonywania „Przeptywu” potrzebne jest zamknięte pomieszczenie?

Dobrze jest ćwiczyć w wysprzątej, przewietrzanej sali, o czystej i równej podłodze, zapewniającej dobry poślizg. Ale „Przeptyw” wykonywać można też na łące, plaży, śniegu czy lodzie. Ważne tylko, aby wokół nie było rozbitego szkła i innych przedmiotów, które mogłyby wyrządzić krzywdę ćwiczącym.

Czy do wykonywania „Przeptywu” potrzebne są jakieś specjalne predyspozycje?

„Przeptywu”, czyli płynności działania i pełnego w nim zanurzenia, można szukać w działaniach o bardzo różnym charakterze. Zaletą tych konkretnych ćwiczeń jest to, że są wymagające i – niektóre z nich – trudne technicznie, a przy

tym precyzyjne. Sprawia to jednak, że pewne elementy mogą dla mniej wygimnastykowanych osób stanowić przeszkodę nie do pokonania – przynajmniej na początku. Zazwyczaj po okresie „dostosowawczym”, trwającym w zależności od osoby od kilku do kilkunastu dni, niemal wszyscy ćwiczący są w stanie wykonać cały lub

prawie cały zestaw ćwiczeń. Poza tym „Przeptyw” otwarty jest na modyfikacje w zależności od osobistych uwarunkowań osoby ćwiczącej. Zapewnia przy tym dobry masaż pleców, rejonu krzyża i mięśni wspomagających kręgosłup. A także – w przypadku „Muszli” – mięśni brzucha i narządów wewnętrznych.

■ Geometria spotkań*

Człowiek jest zarówno organizmem z krwi i kości, jak i mechanizmem z liczby i miary*.

Zob. także:

- Małgorzata Leyko „Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.

Ćwiczenie „Geometria spotkań” wypracowane zostało w toku improwizacji do spektaklu „TAZM”, wykonywanych przez Marię Bohdziewicz i Macieja Zakrzewskiego w 2012 r. Głównym powodem jego wprowadzenia była konieczność większego uwrażliwienia aktorów na precyzję działań w przestrzeni, szczególnie mając na uwadze określone kierunki i punkty. Ćwiczenie to – stanowiące kontrapunkt, a tym samym dopełnienie „Przeptywu” – miało wiele wersji, a wariant z marca 2012 r. wykonywany był na planie prostokąta i obejmował: 3 rodzaje siadania i 3 rodzaje wstawania, 3 rodzaje padania i 3 rodzaje podnoszenia się, 6 rodzajów chodzenia: (1) zwykły chód, (2) bieg, (3) krok posuwisty do tyłu – przypominający „Moonwalk” Michaela Jacksona, (4) krok przestawny, (5) „jazda na tyżwach”, (6) skradanie się, kiedy to kolano unoszone jest do góry jako pierwsze, a także 4 rodzaje precyzyjnych zwrotów i obrotów o 90, 180, 270 i 360°. Mając do dyspozycji te działania (ich dokładny charakter i dynamika pozostawały w gestii ćwiczących), aktorzy mogli improwizować spotkania w narożnikach prostokąta oraz na środku

krótszych boków (razem w sześciu miejscach). W toku działań aktorzy bezśownie koordynowali swoje działania i poruszali się albo po równoległych bokach (krótszych i dłuższych), albo po bokach prostopadłych (jedna osoba na boku krótszym, druga na dłuższym). Tylko czasami dochodziło do spotkań między nimi i do fizycznego kontaktu.

To dwuosobowe ćwiczenie stanowi rodzaj gry – jej zasady są z góry określone, ale wypełnienie w ogromnym zakresie zależy od ćwiczących. Tym samym może być monotonne, a chwilę później wypełniać się inwencją działających. Choć jego opis sugerować może coś innego, szczególnie dobrze sprawdza się ono w rozwijaniu interakcji komicznych, na pograniczu slapsticku – przede wszystkim wtedy, gdy postaci zostają skontrastowane ze sobą niczym Flip i Flap. Można je wykonywać przy muzyce (często korzystaliśmy z akompaniamentu w postaci nagrań tradycyjnego koreańskiego choro-dofonu szarpanego – kayagum) lub w ciszy. Jego istota sprowadza się do precyzji działań i rozwijania kreatywności w stosunkowo sztywno zarysowanych ramach.

Bezpośrednią inspirację ćwiczenia „Geometria spotkań” stanowiła sztuka telewizyjna Samuela Becketta „Kwadrat” (zob. Samuel Beckett „Dzieła dramatyczne”, przeł. Antoni Libera, ze wstępem i objaśnieniami tłumacza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 595–600).

Nazwa ćwiczenia jest echem tytułu spektaklu kanadyjskiego reżysera Roberta Lepage’a „Geometry of Miracles”, zrealizowanego z zespołem Ex Machina w 1998 r. Jego osnowę stanowiły biografia legendarnego amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta i postać Giorgija I. Gurdziejewa. Inny spektakl Lepage’a, „The Seven Streams of the River Ota”, miałem okazję obejrzeć na początku lat dziewięćdziesiątych w nieukończonej wersji w londyńskich Riverside Studios.

Oskar Schlemmer „Matematyka tańca” (1926), [w:] tegoż „Eksperymentalna scena Bauhausu”, wstęp, przekład, oprac. Małgorzata Leyko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 56.

Csongor Köllő i Aphrodite Evangelatou
podczas ćwiczenia „Geometria spotkań”
(ATIS 2013 RECYCLE),
fot. Maciej Zakrzewski





■ Pracownia – azyl – ludzie z rosy – współpraca aktorska – pomocna dłoń	189
■ „Sen”	194
■ ATIS Acting Techniques Intensive Seminar	196
Program ATIS	205
▪ Zasady i strategię: Puszka Pandory i Drażenie studni	205
▪ Skrzynka narzędziowa	208
▪ Impulsy ▪ Segmentacja ciała ▪ Świadomość przestrzeni ▪ Rytmika	▪
▪ Matematyka teatralna (Geometria spotkań, Arytmetyka w działaniu)	▪
▪ Postawa wojownika ▪ Działania partnerskie ▪ Partytura (Czasowniki, Obrazy) ▪ Przeptyw ▪ Praca z przedmiotem ▪ Improwizacje (Kontrasty, Transformacje: Błazny, Potwory, Zwierzęta) ▪ Żarty ▪ Działanie słowem (Action-speech) ▪ Praca z tekstem (Wytworny trup) ▪ Snucie opowieści	▪
▪ Twoja podróż ▪ Akrobacje ▪ Bieg grupowy ▪ Chi kung ▪ Pieśni	▪
▪ Kompozycje przestrzenne ▪ Etiuda ▪ Miniatura dramatyczna	▪
▪ Laboratoria	213
▪ Pola teorii	213
▪ Wykłady ▪ Dyskusje ▪ Konsultacje indywidualne	▪
■ Techniki aktorskie	214
■ Forum Maski	216
■ Atelier	219
■ Teatr Rosa	222
▪ „Gotes namen...”	223
▪ Miniatury dramatyczne: „Ołowiana kulka” i „Zimę goryczy naszej...”	224
▪ „Kantyki do ukochanego”	227
▪ „Ai ondas...”	228
▪ Wizyty robocze	229
■ Pieśń Pomiędzy	230
▪ „Dzień Promień”	233
■ Biuro Poszukiwań Teatralnych	234

PRACOWNIA || ROSA

Rzemiosło | Oraz | Sztuka | Aktorska

Kierownictwo: Grzegorz Ziółkowski

Pracę współtworzą: Maria Bohdziewicz i Maciej Zakrzewski

Ruch | Oddech | Słowo | Aktor

O, wielcy dobroczyńcy,
sprawcie, by nasze zgromadzenie skropiła
rosa wdzięczności*.

William Szekspir
„Tymon Ateńczyk”
przeł. Stanisław Barańczak

Więdnie kwiat, marnieje ciało,
nadchodzi kres życia,
jak perły rosy białej
na kwiatu łodydze,
pozostanie z ciała
tylko jego imię*.

Zeami [?] „Komachi w Sekidera”
przeł. Jadwiga M. Rodowicz

PRACOWNIA || ROSA to przestrzeń między ludźmi, służąca długofalowej pracy nad sobą oraz badaniu relacji między wykształceniem aktorskim a twórczością teatralną.

Praca skupia się na uważności i harmonizowaniu oddechu, ciała i głosu. Jej sercem jest jakość lekkości, poszukiwana w przepływie działań i dialogowaniu – z samym sobą, otoczeniem, partnerem, grupą. Staramy się ją uobecnić w treningu i w improwizacjach, pojmowanych jako przestrzeń gry, rozgrywki. Improwizacje pomagają zbudować pomost pomiędzy treningiem i dziedziną wyobraźni, kompozycji i kreacji. W tej domenie zjawiają się przedstawienia, powoływane do życia wspólnym wysiłkiem.

Oprócz poszukiwań dotyczących treningu aktorskiego i realizacji przedstawień PRACOWNIA || ROSA:

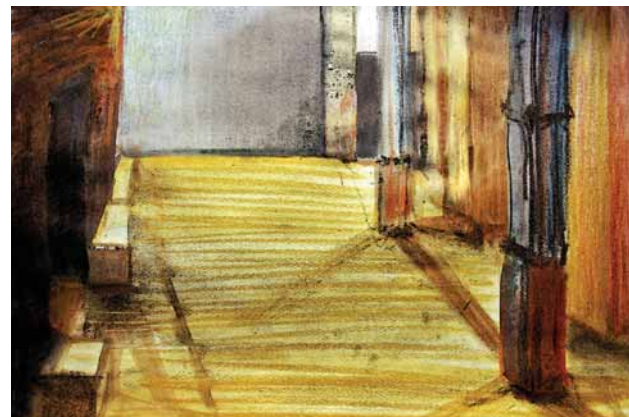
- pomagała w realizacji studenckich inicjatyw teatralnych, takich np. jak wystawienie spektaklu SEN na festiwalu Nowa Siła Kuratorska
- prowadzi na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM Acting Techniques Intensive Seminar ATIS
- organizowała dla studentów UAM warsztaty i spektakle zaproszonych gości w ramach programu TECHNIKI AKTORSKIE
- współorganizowała – wraz z Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Uniwersyteckim Ośrodkiem Teatralnym „Maski” i Stowarzyszeniem Teatr Biuro Podróży – Forum MASKI.

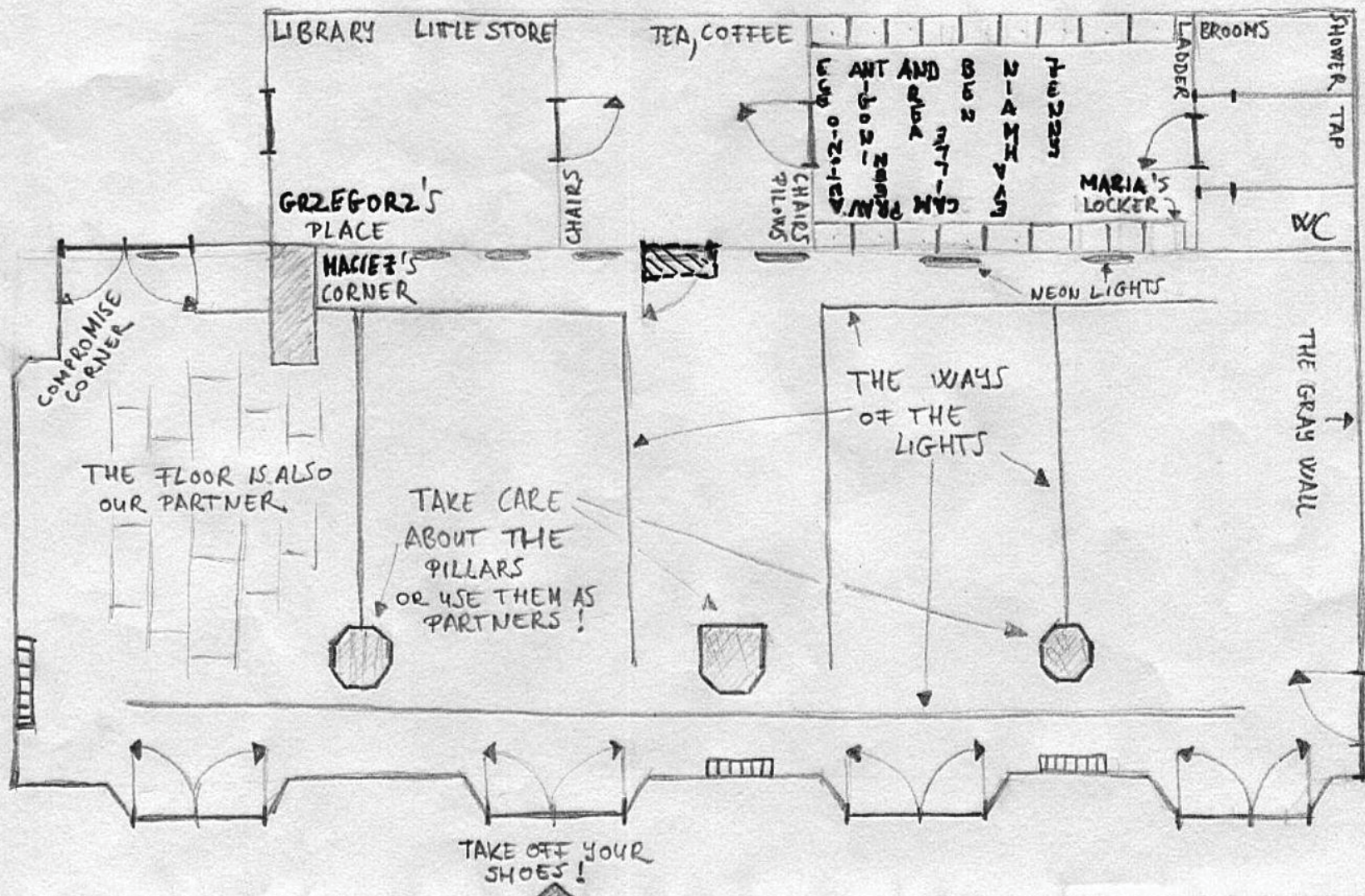
azyl

Dzięki wyrozumiałości kierowników Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Dobrochny Ratajczakowej i Elżbiety Kalembry-Kasprzak, oraz dziekana Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Bogumiły Kaniewskiej, azylem PRACOWNI || ROSA jest Sala Teatralna im. Wojciecha Bogustawskiego, dawna kottownia w Collegium Maius Uniwersytetu im. Ada-

ma Mickiewicza w Poznaniu (ul. Fredry 10, wejście z holu biblioteki, od ul. ojca Honoriusza Kowalczyka). Sala ma wymiary: wysokość – 3 m, długość – 14,8 m, szerokość – 6,5 m. W jej wnętrzu stoją trzy filary, w różnych od siebie odległościach, pierwszy od lewej (patrzac, gdy wchodzi się do środka) dzieli od drugiego 3,42 m, drugi od trzeciego – 3,15 m.

Sala Teatralna, rys. Julia Lewandowska
(po ATIS FAIL (BETTER), 2014)





ludzie z rosy

Podczas spotkania z Domenico Castaldo w Poznaniu w 2010 r.,
fot. Maciej Zakrzewski;
w trakcie Atelier „To the Light”
(Brzezinka, 2009),
fot. Ksawery Szczepanik

Grzegorz Ziółkowski – nauczyciel, reżyser, wydawca, tłumacz, autor książek o Peterze Brooku (2000) i Jerzym Grotowskim (2007). Pracuje jako prof. UAM dr hab. w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk. Kieruje PRACOWNIĄ || ROSA oraz Acting Techniques Intensive Seminar ATIS. W ramach grantu NCN pisze książkę o samospaleniach w kulturze współczesnej.

www.grzeg.home.amu.edu.pl



Maria Bohdziewicz – aktorka i pedagożka w PRACOWNI || ROSA, absolwentka wiedzy o teatrze UAM. Prowadziła przedsięwzięcia edukacyjne i artystyczne w społecznościach lokalnych i z osobami niepełnosprawnymi. Pisze wiersze i rapuje.

www.facebook.com/MariaHZdaniaDoCzytania?fref=ts



Maria Bohdziewicz podczas
seminarium ATIS (2013),
fot. Maciej Zakrzewski

Maciej Zakrzewski – aktor, muzyk i pedagog w PRACOWNI || ROSA, doktorant w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, nauczyciel technik aktorskich w Akademii Sztuk Sceniczych w Poznaniu. Absolwent etnologii i antropologii kulturowej UAM, fotograf, przede wszystkim teatralny.

www.facebook.com/fototeatr.zakrzewski



Maciej Zakrzewski
na próbie „TAZM” (2012),
fot. Jakub Wittchen

193

współpraca aktorska

Maria Kapała – absolwentka filologii klasycznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Uczestniczyła w Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach oraz w projekcie „Regula contra Regulam”. Wzięła udział w ATIS SITE OF THE FIRE (sierpień 2014). Współpracuje aktorsko z PRACOWNIĄ || ROSA od stycznia 2015 r., grając Bliźniaczkę w spektaklu „SERCE Czysta wieloboku”.



Maria Kapała podczas prób
„SERCA” (luty 2015);
fot. Jakub Wittchen

pomocna dłoń

Marta Pautrzak – studentka wiedzy o teatrze UAM, brała udział w zajęciach „Etiudy teatralne”, prowadzonych przez Grzegorza Ziółkowskiego, a także w seminarium ATIS PANDORA'S BOX (luty 2014) i ATIS ISKRA (grudzień 2014). Współpracuje z aktorami poznańskimi: Barbarą Prądyńską i Januszem Stolarskim. Od lutego 2015 r. stażystka w PRACOWNI || ROSA. Pomaga w technicznej realizacji spektaklu „SERCE Czysta wieloboku”.



Marta Pautrzak w trakcie seminarium ATIS SPARK (wrzesień 2015; fot. Maciej Zakrzewski)

■ Sen

W 2012 r. Maria Bohdziewicz (wcześniej uczestniczka projektu „BaL LaB” Teatru Rosa) prowadziła pracę nad spektaklem „Sen. Nie ma już czasu” z udziałem studentek wiedzy o teatrze UAM – Moniki Kończal i Katarzyny Żylińskiej. Przedstawienie to zostało zaprezentowane pod opieką reżyserską Grzegorza Ziółkowskiego

w maju 2012 na festiwalu Nowa Siła Kuratorska, przygotowanym przez studentów wiedzy o teatrze pod kuratelą Agaty Siwiak. Wystąpiła w nim gościnnie Éva Papp z Węgier, uczestniczka zajęć „Acting Craft in Polish Theatre”, prowadzonych przez Grzegorza Ziółkowskiego na UAM w ramach programu AMU-PIE.



Po lewej: Katarzyna Żylińska; u góry: Éva Papp; na dole: Monika Kończal, Katarzyna Żylińska i Maria Bohdziewicz, „Sen. Nie ma już czasu” (próba, 2012), fot. Maciej Zakrzewski



■ ATIS Acting Techniques Intensive Seminar

Od września 2012 r. PRACOWNIA || ROSA realizuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu intensywne praktyczne seminarium aktorskie ATIS, kierowane przez prof. UAM dr. hab. Grzegorza Ziółkowskiego.

W jego ramach prowadzone są poszukiwania i nauczanie w zakresie podstawowych i zaawansowanych technik aktorskich, obejmujących:

- bycie otwartym na dialog i dzielenie się z innymi
- integrowanie działania, ciszy, dźwięku, mowy i śpiewu
- precyzyjne reagowanie poprzez działanie na impulsy płynące od partnerów, z literatury i innych tekstów, z ikonografii, muzyki, z przestrzeni i natury oraz z wewnętrznej sfery skojarzeń, wyobraźni i pamięci.

Prace seminarium, zakorzenione w podejściu antropologicznym, skierowane są do międzynarodowego grona studentów, artystów i badaczy, którzy chcieliby w praktyczny sposób pogłębić swoje rozumienie ludzkiej kreatywności i ekspresji.

W latach 2012–14 odbyło się sześć edycji seminarium na uniwersytecie w Poznaniu, a także trzy krótkie sesje ATIS SPARK / ISKRA w Iranie, Anglii i Poznaniu (2014). Były to kolejno:

- TRAP (1–30 września 2012)
- FLOW & ETUDES (10–21 lutego 2013)
- RECYCLE (3–28 września 2013)
- PANDORA'S BOX (2–9 lutego 2014)
- FAIL (BETTER) (9–16 lutego 2014)
- SITE OF THE FIRE (10–25 sierpnia 2014)

Wzięły w nich udział dwadzieścia cztery osoby (kilka z nich dwukrotnie) z następujących krajów: Anglia, Armenia, Cypr, Francja, Hiszpania, Katalonia, Indie, Iran, Irlandia, Grecja, Polska, Rumunia, Turcja i Węgry.

Każda sesja ATIS zakończyła się otwartym podsumowaniem ATIS SHARING. 20 lutego 2013 r. jako podsumowanie drugiego seminarium zaprezentowana została miniatura „La Gavina” („mewa” w języku katalońskim), na którą złożyły się etudy indywidualne i grupowe uczestników, w tym pierwsza wersja kompozycji przestrzennej „STARS”.



Éva Papp (Węgry), Niamh Lynam-Cotter (Anglia),
fot. 2013, 2012 Maciej Zakrzewski



Uczestnicy po zakończeniu pierwszego seminarium stworzyli Alfabet ATIS:

A – awareness, **B** – balance, **C** – clarity, **D** – discipline, **E** – ethics, **F** – flow,
G – geometry, **H** – hearing, **I** – impulse, **J** – journey, **K** – kaosmos, **L** – lightness,
M – meeting, **N** – numbers, **O** – openness, **P** – presence, **Q** – quality,
R – readiness, **S** – sharing, **T** – training, **U** – understanding, **V** – vertically,
W – work, **X** – *stays empty as one letter must be different*, **Y** – yin/yang, **Z** – zest.

Rok później, na koniec trzeciej edycji uczestnicy zaproponowali następujący Dekalog ATIS:

1. **Be** – rather than have;
2. **Be** resourceful child, play, enjoy;
3. **Be** open, sensitive;
4. **Be** ready, flexible;
5. **Be** focused, present – here and now;
6. **Be** precise and attentive to detail;
7. **Be** modest, honest;
8. **Be** consistent, disciplined;
9. **Be** reliable, helpful;
10. **Be**.

W lutym 2014 r., na zakończenie piątego seminarium uczestniczka z Cypru, Ioanna Kordatou, w następujący sposób rozwinęła skrót „ATIS”: Anthropometry – To – Inhabit – Space, a dla Węgry Csongora Köllő z Klużu w Rumunii „ATIS” oznacza Attention To Insignificant Significances.

Aphrodite Evangelatou
(Grecja), Meysam
Ghaseminejad (Iran),
fot. 2013, 2014
Maciej Zakrzewski





Andrea Madrid Mora
(Katalonia),
Antigoni Barba
(Grecja)



Anahit Ter-Sargsyan
(Armenia),
Csongor Köllő
(Rumunia),
fot. 2012, 2013
Maciej Zakrzewski

Lusine Khachatryan (Armenia)
w etiudzie „The Power of...”
(reż. Grzegorz Ziółkowski),
upamiętniającej ludobójstwo
Ormian w setną rocznicę tragedii

W sierpniu i wrześniu 2015 r. odbyły się trzy seminaria ATIS w Brzezince, leśnej siedzibie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Seminaria te stanowiły część przedsięwzięcia PRACOWNI || ROSA „Wysłuchanie w PULS” (2015–16), realizowanego przy wsparciu Instytutu. W pierwszym, otwartym seminarium ATIS STARS (9–22 sierpnia) wzięło udział trzynaścioro uczestników z Armenii, Francji, Iranu, Polski, Rumunii i Turcji. Praca toczyła się we wszystkich salach bu-

dynku w Brzezince, a także poza nim, wśród przyrody. Prowadzili ją członkowie PRACOWNI, a także goście – Roberta Secchi z Teatru La Madrugada z Mediolanu i Magdalena Mróz (Frost), tancerka flamenco z Warszawy. Oprócz sesji treningowych, uczestnicy wypracowali pod opieką Marii Bohdziewicz, Macieja Zakrzewskiego i Grzegorza Ziółkowskiego indywidualne i partnerskie etiudy aktorskie, które zaprezentowane zostały w ramach ATIS SHARING 21 sierpnia.



Julia Lewandowska w etiudzie „Na zakręcie” (opieka i konsultacje Grzegorz Ziółkowski), ATIS STARS, Brzezinka 21 sierpnia 2015, fot. Maciej Zakrzewski

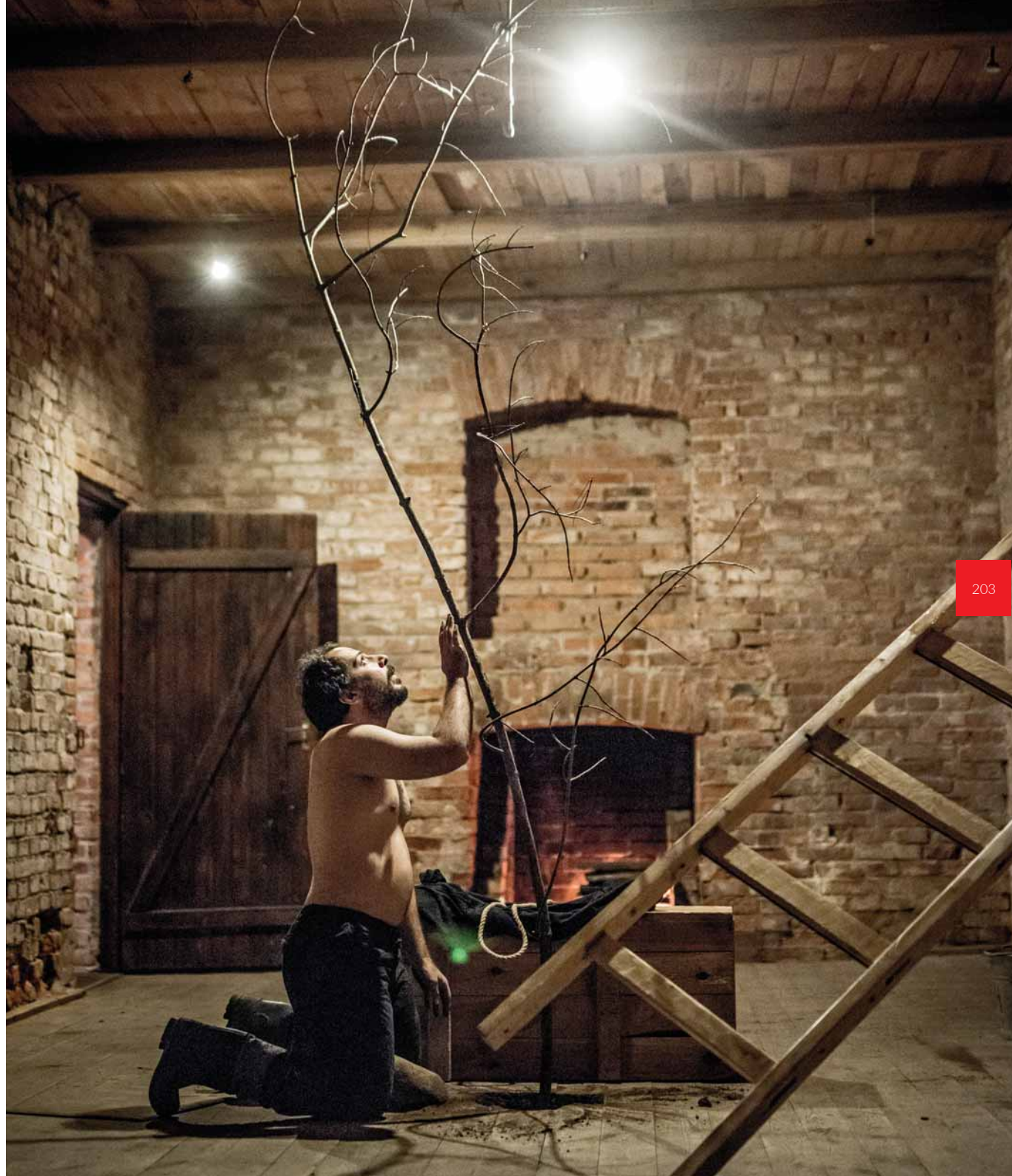


Csongor Köllő (Rumunia), Andrea Madrid Mora (Katalonia),
prawa strona: Mohammad Reza Aliakbari (Iran) podczas ATIS 2015
NICHE, fot. Maciej Zakrzewski

Drugie seminarium – konsultacyjne – pod nazwą ATIS NICHE (13–30 września), skierowane zostało do tych artystów, którzy chcieli rozwinąć własną pracę treningową i/lub spektaklową w przyjaznym, wspierającym środowisku. Obejmowało pracę warsztatową, próby kompozycji „Od GWIAZD do CISZY” oraz opracowanie etiud, których zarysy szóstka uczestników z Iranu, Katalonii, Portugalii, Rumunii i Węgier przywozła ze sobą. 30 września podczas otwartego podsumowa-

nia ATIS SHARING z udziałem widzów z Wrocławia pokazany został szkic kompozycji sześciuosobowej „From STARS to SILENCE”, a także trzy etiudy: „Emergency Exit” Csongora Köllő, „Veronica’s Double” Andrei Madrid Mory (obydwie stworzone we współpracy z Grzegorzem Ziółkowskim) i „Abel and Kain” Mohammada Rezy Aliakbariego (Iran), w reżyserii Samaneh Zandinejad (Iran), która konsultowała swoją pracę z Grzegorzem Ziółkowskim.





Tolgay Pekin (Turcja) i Simona Pop (Rumunia) w improwizacji łączącej działanie i tekst, ATIS STARS, Brzezinka, 18 sierpnia 2015, fot. Maciej Zakrzewski

Oprócz tego Maciej Zakrzewski przygotował z uczestnikami krótkie humorystyczne sceny partnerskie, stanowiące przeciwwagę dla etiud indywidualnych. Trwające trzy dni ostatnie seminarium, ATIS SPARK (28-30 września), zajął się z ATIS NICHE i tym samym w praktyce podejmowało kwestię, jak pojawia-

jąca się na krótko grupa, w której składzie znalazły się osoby z Anglii, Polski, Stanów Zjednoczonych, Szkocji i Włoch, może pomóc grupie, która od dwóch tygodni pracuje nad różnymi aspektami aktorskiego „métier”. I odwrotnie, jak „gospodarze” mogą pomóc nowo przybyłym zaaklimatyzować się i odnaleźć w pracy.



W życiu trafiamy wyłącznie na zestawy podwójne.
Próby upraszczania, przycinania kantów, upychania wszystkiego
w „jedynym” blokują aktora.
Zasada „podwójności” jest tak prosta jak jeżdżenie na rowerze
– i równie trudna do wytłumaczenia za pomocą słów*.

Declan Donnellan „Aktor i cel”,
przeł. Jadwiga Murczyńska,
Iga Noszczyk

Program ATIS

- Zasady i strategie: Puszka Pandory i Drażnienie studni
- Skrzynka narzędziowa
- Laboratoria
- Pola teorii

▪ Zasady i strategie: Puszka Pandory i Drażnienie studni ▪

Program ATIS skupia się na praktyce, ale obejmuje również elementy teorii. Praca praktyczna dotyczy podstawowych elementów rzemiosła aktorskiego i przeniknięta jest duchem zabawy/gry. Zgodnie z podstawowym znaczeniem tego terminu chodzi o bycie radosnym, życzliwym i... niesfornym.

Zarówno w pracy praktycznej, jak i podczas wykładów czy dyskusji obowiązuje kilka podstawowych zasad. Najważniejsza z nich to reguła dzielenia się. Dzielić można się zarówno doświadczeniem i wiedzą, jak również inspiracjami czy rozumieniem – zawsze mając na uwadze jakość pracy artystycznej i relacji międzyludzkich. Co więcej, dzielenie się zakłada otwartość, tak aby w przyjaznej atmosferze chcieć wspólnie wyeliminować wszystko, co nie sprzyja rozwijaniu pracy i zyskiwaniu w niej i dzięki niej samoświadomości. Dzielenie się z innymi może przybierać też formę osobnych spotkań roboczych (tzw. SHARINGS), kiedy to uczestnicy i prowadzący przedstawiają sobie nawzajem fragmenty filmowe czy utwory muzyczne, które są dla nich ważne, jak

również pokazują, jak pracują, a także prowadzą treningi z udziałem innych uczestników. Spotkania te stanowią wówczas swoiste pole wymiany, a w ich trakcie uczestnicy zamieniają się rolami z prowadzącymi, którzy w tym wypadku zapewniają im swoją uwagę i gotowość do szczerego skomentowania i wskazania – ich zdaniem – mocnych i słabszych ogniw w pracy kolegów. Zasada dzielenia się wzmacniać ma zatem ducha współpracy, a osłabiać tendencje rywalizacyjne. Duch współpracy z kolei ożywiać ma wspólne, nieustanne dążenie ku jak najwartościowszym osiągnięciom artystycznym i ku jak najbardziej otwartej postawie.

Otwartość – to druga główna zasada w pracy, która stanowi podstawę w budowaniu międzyludzkiego zaufania. Wyraża się m.in. w tym, że nic w pracach ATIS nie odbywa się za zamkniętymi drzwiami (dosłownie: nie ma np. zamkniętych „rad pedagogicznych”, kiedy to omawia się postępy poszczególnych uczestników, tego typu podsumowań dokonuje się z udziałem wszystkich). A także w tym, że uczest-

nicy po każdym etapie pracy dokonują jej ewaluacji w anonimowych ankietach. Osobne miejsce w programie – w duchu tej zasady – zapewnione jest tzw. sesji na życzenie („Request session”), to znaczy kilkugodzinnemu spotkaniu, kiedy to uczestnicy sami decydują o tym, co z przedstawionego do tej pory programu chcieliby pogłębić i rozwinąć.

Trzecią regułą jest reguła trudu – zmagania się z własnymi słabościami, nawykowymi reakcjami w obliczu problemów, których pojawienie się – w różnym wymiarze i o różnym charakterze – jest nieuchronne na każdym etapie pracy artystycznej. To zmaganie się obejmuje również pracę nad wyzwaniem się z automatyzmów ruchowych, emocjonalnych i myślowych, jakimi przeniknięte jest nasze życie, a jakie stopują kreatywność i uderzają w odwagę artystycznych wyborów.

W pracy ATIS obowiązuje też reguła bycia „tu i teraz” – bycia skoncentrowanym na zadaniu, na solidnym jego wykonaniu. Wiąże się to z przeświadczeniem, że pracę można i należy pogłębiać, że stanowi ona swoisty proces sublimacji – eliminacji tego, co niepotrzebne, co nie sprzyja dążeniu do jakości. A to możliwe jest tylko wtedy, gdy rzetelnie i z cierpliwością podchodzi się do tego, co jest do zrobienia. Czynnikiem, który sprzyja mierzeniu się z tym, jak pogłębiać pracę i nie zadowalać się tym, co się raz udało, jest cisza. W niej mierzymy się sami z sobą i od niej w pragmatyczny sposób zaczynamy podsumowanie każdego dnia roboczego.

ATIS jest zatem polem pracy technicznej, ale nie tylko – również i przede wszystkim jest przestrzenią zyskiwania świadomości, jak przezwyciężać kryzysy twórcze i jak budzić w sobie motywację

do pogłębiania i ulepszania pracy – szczególnie w obliczu twórczej niepewności. Sprzyja w tym nade wszystko odwoływanie się do podstaw – do punktualności, do dyscypliny i do elementarnych ćwiczeń, wśród których praca z oddechem połączonym z ruchem otwierania i zamykania stanowi fundament fundamentu. A także do zasady, że wszystkie reguły można, a niekiedy nawet trzeba zawiesić, gdy praca przyspiesza, intensyfikuje się, a my wpadliśmy na trop autentycznego twórczego odkrycia.

W pracach ATIS wyróżnić można dwie główne strategie – „Puszka Pandory” i „Drażnienie studni”. Głównym wyznacznikiem pierwszej, horyzontalnej, jest przedstawienie jak najszerszej palety możliwości (od stricte technicznej pracy nad rytmiką, przez opowiadanie dowcipów po transformację np. w zwierzęta), z której uczestnicy mogą wybrać coś dla siebie. Z kolei druga, wertykalna, polega na pracy nad mniejszą liczbą ćwiczeń – ale w głąb, dogłębnie badając stwarzane przez nie możliwości. Pierwsza strategia stosowana jest przede wszystkim na wstępnym etapie pracy, druga wtedy, gdy uczestnicy odnaleźli się w niej i wraz z prowadzącymi mogą zdecydować, co najbardziej pomaga im w budzeniu kreatywności i tworzeniu własnej wypowiedzi artystycznej. W uproszczeniu powiedzieć można, że „Puszka Pandory” odpowiada podstawowemu poziomowi pracy, a „Drażnienie studni” – poziomowi zaawansowanemu.

W ramach ATIS bada się również metodologie prowadzenia treningu aktorskiego, starając się odnaleźć równowagę pomiędzy działaniem i doświadczeniem a wyjaśnieniami, pomiędzy byciem-w-procesie, w toku, a analizą i refleksją.



▪ Skrzynka narzędziowa ▪

„Skrzynka narzędziowa” ATIS obejmuje różne techniki i podejścia do treningu aktorskiego. Poniżej w kilku słowach opisane zostały wybrane (nie wszystkie) „Elements of work” (ćwiczenia i grupy ćwiczeń). Warto zwrócić uwagę, że słowo „elements” w języku angielskim ma dwa znaczenia – „elementy” oraz „żywioły”. Trzeba przy tym pamiętać, że ćwiczenia można mnożyć i wymyślać własne, a liczy się raczej jakość ich wykonania i świadomość tego, którymi z nich należy się posłużyć w konkretnym celu. Innymi słowy, ważna jest wiedza, że lepiej nie wbić gwoździ kombinerkami, a łom najbardziej przydaje się do włamań... W pracach ATIS zwraca się uwagę, aby równoważyć ćwiczenia wykonywane indywidualnie, w parach i grupowo. A także by działania, w których podąża się za prowadzącym („follow the leader”) uzupełniane były zadaniami wykonywanymi samodzielnie przez uczestników.

Wiele ćwiczeń jest autorskich, inne zaczerpnięte zostały z różnych źródeł i przetworzone. Do najważniejszych inspiracji należą idee Petera Brooka, praktyki teatralne „Gardzienic” i ćwiczenia Jacques’a Lecoqa.

- **Impulsy** – grupowe zabawy, których podstawowym celem jest otwarcie uczestników na siebie nawzajem i uwrażliwienie na dynamikę grupy. Zabawy te przyczyniają się do wyrobienia w uczestnikach świadomości ciała i szybkości i swobody reagowania.
- **Segmentacja ciała** – podział ciała na poszczególne partie i praca nad nimi osobno poprzez wszelkiego typu krążenia i rozciągnięcia, podstawowym ćwiczeniem jest też otwieranie i zamykanie różnych partii ciała, często kontrastując jedne z drugimi. W innych miejscach ten typ pracy określa się jako „ćwiczenia plastyczne” lub „izolacje”.

- **Świadomość przestrzeni** – dotyczy trzech aspektów:
 - dbałości o przestrzeń pracy (sprzątamy!)
 - balansowania przestrzeni (jest to ćwiczenie ruchowe typu „podążaj za prowadzącym”, polegające na równomiernym wypełnieniu wyznaczonej przestrzeni uczestnikami, którzy muszą szybko odnotowywać i reagować na wszelkie zmiany w układzie przestrzennym i charakterze ruchu, tzn. w dynamice, rytmie i tempie, wprowadzane przez prowadzącego)
 - wchodzenia w relację partnerską z przestrzenią (co obejmuje badanie możliwości, jakie stwarza taka a nie inna przestrzeń; praca 'site-specific').
- **Rytmika** – studiowanie podstawowych wzorców rytmicznych i bardziej złożonych kompozycji wykonywanych w całej grupie lub w grupie podzielonej na mniejsze zespoły, które zestraja się ze sobą. Działania rytmiczne wpisywane są też często w przestrzeń o zdefiniowanych kształtach i prowadzone mogą być w różnych określonych formacjach.
- **Matematyka teatralna (Geometria spotkań, Arytmetyka w działaniu)** – studiowanie podstawowych działań opartych na arytmetyce i geometrii, których głównym celem jest uświadomienie ćwiczącym:
 - kierunków w przestrzeni
 - charakteru relacji między uczestnikami (np. w przypadku działań czterech osób relacja pomiędzy dwiema parami jest zupełnie inna niż relacja między trójką wykonawców a jednym)
 - specyfiki relacji pomiędzy protagonistą (protagonistami) a członkami grupy (chóru). Zob. także rozdział „Warsztat. Nieupoważnionym wstęp...”

- **Postawa wojownika** – praktyka, której zadaniem jest wyrobienie w uczestnikach umiejętności udzielania szybkiej i adekwatnej odpowiedzi w sytuacjach zagrożenia, takich jak napaść czy walka. Używa się w niej kończyn, kijów i innych rodzajów broni. Prowadzi do wyrobienia w sobie postawy otwartości (w tym otwartej percepcji), zapewnia też elastyczne ciało.
- **Działania partnerskie** – szereg określonych ćwiczeń/działań partnerskich, które – poprzez wstuchanie w partnera – pomagają w otwarciu się na drugą osobę i w poszukiwaniu z nią harmonii. Punkt skupienia uwagi przenosi się z „ja” wykonawcy na partnera interakcji. Dzięki wzajemnemu słuchaniu, prowadzeniu i koordynacji – działania przybierają postać „tańczonego dialogu”, podczas którego zaistnieć mogą różne wymiary międzyludzkiego spotkania. Działania obejmują zarówno sposoby wchodzenia w relację i jej przerywania, prowadzenia, jak i przystanki we wspólnej podróży, gdy jeden z uczestników działania ma za zadanie zadbać o odpoczynek drugiego.
- **Partytura (Czasowniki, Obrazy)** – budowanie partytury działań w oparciu o zestaw czasowników lub/i ikonografię, która stanowi wzorzec dla aktorskiej fizyczności, sposobu oddychania i ruchu, a także sposobów interakcji z innymi i – ostatecznie – sposobów mówienia (w tym wygłaszania tekstu). Uczestnicy komponują swoje partytury (wzorce ruchowe), wychodząc od fotografii, obrazów czy rysunków (własnych lub cudzych). Stworzywszy własne choreografie, studiują dzięki nim jakości ruchu i wchodzą za ich pomocą w interakcje z innymi.
- **Przeptyw** – zob. rozdział „Warsztat. Nieupoważnionym wstęp...”
- **Praca z przedmiotem** – badanie działań, do których zaprasza (zachęca) nas ten, a nie inny przedmiot, traktowany jako partner w pracy. Chodzi

o sprawdzanie potencjału konkretnych rekwizytów teatralnych i budowanie z ich użyciem drobnych scen. Próby wydobycia potencjału drzemiącego w przedmiotach, szczególnie tych, które są źródłami dźwięku lub/i światła.

- **Improwizacje (Kontrasty, Transformacje: Błazny, Potwory, Zwierzęta)** – improwizacje kontrastowe skupiające się na przeciwstawnych jakościach działania (szybko / wolno; miękko / twardo itd.) i zachowania (flegmatycznie / dynamicznie; ekstrawertycznie / introwertycznie itd.) i badaniu ich potencjału z uwagi na aktorstwo komiczne; z kolei improwizacje transformacyjne polegają na studiowaniu różnych przeobrażeń (przemiana w błazny, potwory lub zwierzęta; przemiana całkowita lub częściowa; przemiana błyskawiczna lub stopniowa) i ich potencjału w graniu postaci groteskowych lub surrealistycznych. Celem indywidualnych, partnerskich i grupowych improwizacji kontrastowych i/lub transformacyjnych jest stworzenie przejścia na pole kreacji teatralnej.
- **Żarty** – opowiadanie i inscenizowanie dowcipów z własnego kontekstu kulturowego, sprawdzanie ich nośności w innym środowisku kulturowym.
- **Działanie słowem (Action-speech)** – praktyka mająca na celu uświadomienie uczestnikom, że głos stanowi przedłużenie ciała, jest w nim zakorzeniony i z nim związany. Otwiera przed aktorami wachlarz możliwości w potraktowaniu głosu jako narzędzia i pomaga w pozbyciu się uprzedzeń dotyczących własnych możliwości wokalnych. Elementem tej praktyki jest ćwiczenie „Dyrygent i chór”, w którym jeden z uczestników przyjmuje rolę dyrygenta, a jego zadanie polega na kierowaniu sposobami wypowiedzania tekstu przez „chórystów”. Sprawdza się tutaj przede wszystkim wartość brzmieniową tekstu i pracuje nad współzależnością ruchu i mówienia. Inne działania głosem to „Crescendo i diminuendo”, które obejmuje wzmacnianie i wyciszenie

mówienia wpisane w przestrzeń. Jeszcze inna praktyka to „Sześć postaw” – czyli mówienie z określoną intencją, wyrażając np. żal czy radość, w określonym kierunku i uwzględnieniem odległości od osoby lub miejsca, do którego kierujemy swoje słowa.

- Praca z tekstem (Wytworny trup) – obejmuje tworzenie własnych tekstów surrealistyczną metodą „Le cadavre exquis”, a potem podejście do nich „od zewnątrz”, czyli uwzględnianie w wymowie przede wszystkim wartości brzmieniowych tekstu, a także wizualnego aspektu zapisanych słów.
- Snucie opowieści – storytelling, bajarstwo, gawęda: opowiadanie baśni, opowieści i historii zapisanych w pamięci własnej lub/i pamięci tradycji.
- Twoja podróż – ruch po ustalonej trajektorii w przestrzeni, z wybranymi wcześniej przystankami. Poszczególne etapy podróży pokonywane są w różny sposób (ruch ma różną dynamikę i charakter) i z różną intencją. „Podróże” mogą być wykonywane indywidualnie lub w koordynacji z działaniami innych osób. Przystanki stanowią okazję do naszkicowania bardziej rozbudowanych scen. Ćwiczenie to ma za zadanie uwrażliwienie uczestników na konieczność unikania monotonii w działaniu oraz uświadomienie im, na czym polega komponowanie własnych działań i zawieranie ich w strukturze, która może zostać powtórzona. „Twoja podróż” daje nade wszystko do zrozumienia, że scena/ /etiuda teatralna musi być swoistą podróżą, tzn. wykonująca ją osoba nie może pozostać taka sama po jej wykonaniu, jak przed.
- Akrobacje – ćwiczenia akrobatyczne takie, jak stanie na rękach, na barku, na głowie, przewroty, salta, gwiazdy, wykonywane indywidualnie, w parach lub w grupie, uczące jak być obecnym i zakorzenionym we własnym ciele. Służą:
 - usunięciu blokad mentalnych i oddechowych
 - budowaniu zaufania do samego siebie i do innych
 - nauczeniu się jak dbać o bezpieczeństwo partnera poprzez nadawanie ważności asekuracji.
- Bieg grupowy (poranny, wieczorny, nocny) – bieg poranny ma na celu przywitanie dnia wysiłkiem całej grupy. Pomaga rozruszać ciało-umysł i przygotować je na kolejny dzień roboczy. Uwolnienie oddechu, często według określonych wzorców rytmicznych, wykonywanych we współgraniu z krokami, stanowi istotny element wspólnego biegu grupowego. Sekwencje rytmiczne wplecione w bieg zmieniają go w swoistą kompozycję rytmiczną. Bieg poranny i wieczorny zakorzenione są w praktyce „Gardzienic” i z niej zostały zaczerpnięte. Wieczorem, u schyłku dnia, w godzinie przejścia od dziennych spraw do nocnego wyciszenia, bieg przeradza się w kompozycję muzyczną, w której odgłosy natury są takimi samymi nutami i frazami, jak rytmiczne stąpanie i oddychanie. Bieg wieczorny i nocny prowadzi się ścieżkami leśnymi, a las staje się w nim najważniejszym partnerem. Bieg:
 - pomaga w uświadomieniu sobie, na czym polega różnica pomiędzy pulsem a rytmem
 - integruje grupę
 - wyostrza percepcję, szczególnie słuch
 - uwalnia oddech
 - nastraja do śpiewu.
- Chi kung – inna pisownia ‘Qigong’ określa się jako „praktykę harmonizującą oddech, ruch i świadomość, służącą uzdrawianiu i medytacji. Ćwiczenia te – zakorzenione w chińskiej medycynie, sztukach walki i filozofii – tradycyjnie postrzegane są jako sposób kultywowania i równoważenia ‘qi’ (‘chi’), czyli tzw. wewnętrznej energii życiowej. Zazwyczaj praktyka ta obejmuje rytmiczne oddychanie, skoordynowane z wykonywanymi powoli, płynnymi ruchami,

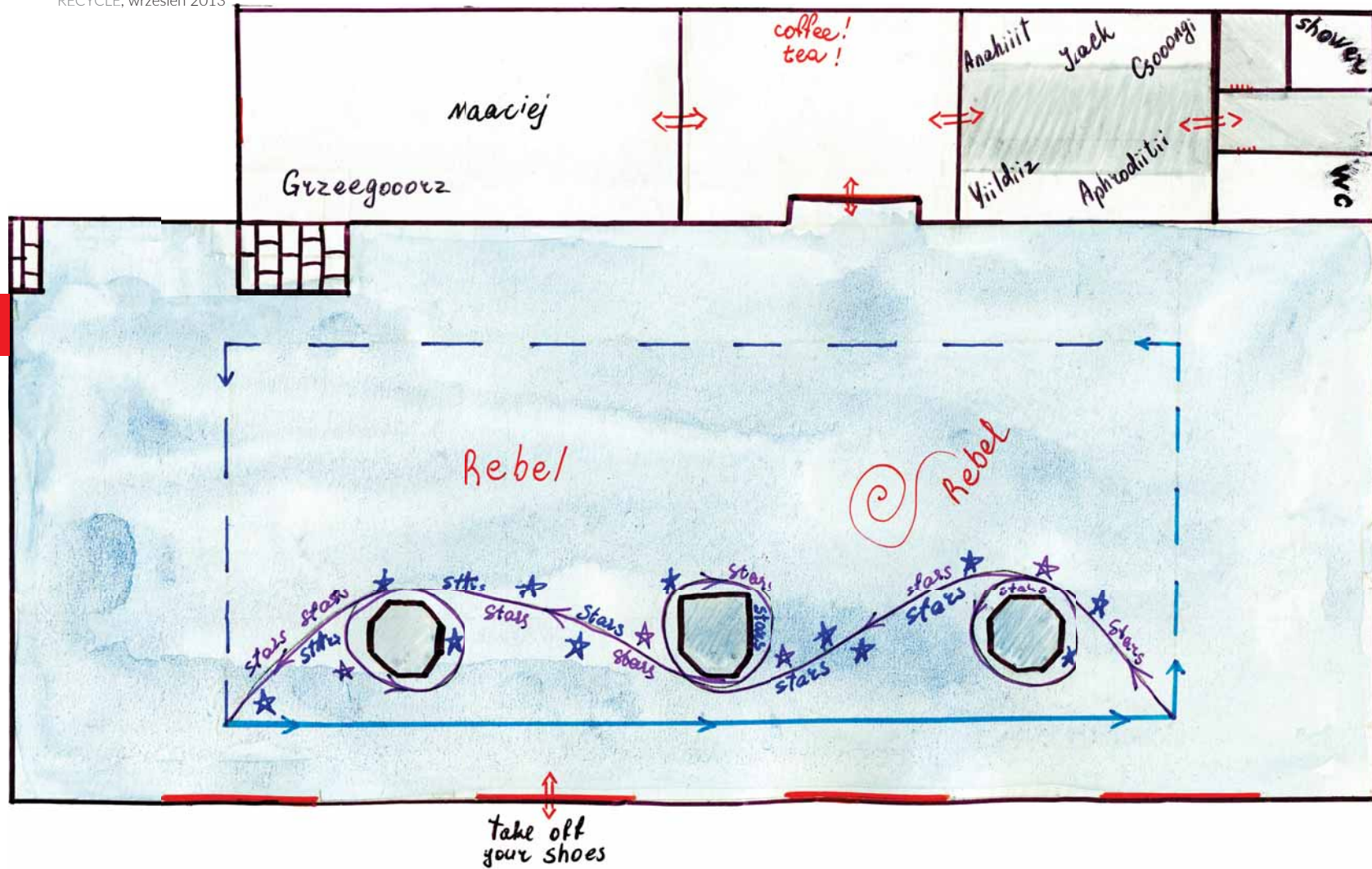
w stanie wyciszenia, i prowadzenie 'qi' w ciele za pomocą wizualizacji". W praktyce teatralnej 'chi kung' może być przydatny na wielu poziomach, m.in. wtedy, gdy próbuje się:

- skoordynować wewnętrzną i zewnętrzną aspekty aktorskiej obecności
 - zdobyć większą świadomość oddechu
 - wyciszyć po dynamicznym występie.
- **Pieśni** – tradycyjne pieśni są esencją kultury i repozytoriami ludzkich emocji, nade wszystkim jednak są partnerami, którzy pomagają wejść w dialog z samymi sobą, z innymi i z otoczeniem. Obcowanie z pieśnią tradycyjną umożliwia przekroczenie wyobrażenia, że to „ja śpiewam” i otwarcie się na sytuację, w której „jestem śpiewany”. Do prac ATIS zaprasza się pieśni tradycyjne uczestników.
- **Kompozycje przestrzenne** – wykonywane są przy muzyce polskiego zespołu akordeonistów Motion Trio. Bada się w nich dychotomię pomiędzy podległością i buntem jednostki przeciwko zorganizowanym i ustrukturuowanym systemom, reprezentowanym przez formacje grupowe, których zrytmizowane działania wpisane są w zgeometryzowaną przestrzeń. Są to swoiste

choreografie, w które wpisuje się różne elementy pracy, takie jak „Przeptyw” czy „Działania partnerskie”, i łączy je ze sobą.

- **Etiuda** – to indywidualna, partnerska lub grupowa krótka (dziesięcio-, piętnastominutowa), precyzyjna i powtarzalna kompozycja sceniczna, składająca się (do wyboru) z tekstów, pieśni, działań, tańców, muzyki itd. Jest to jednocześnie studium konkretnych problemów pojawiających się na skrzyżowaniu treningu i przedstawienia. A przy tym tygiel, w którym praca osiąga największą dynamikę i tempo. W etiudzie różne nurty pracy mieszają się ze sobą i żywią sobą nawzajem. Etiuda pomaga okryć potencjał twórczy uczestnika, jego wymiary i jakości, które jemu samemu mogą być nieznane lub ukryte przed nim.
- **Miniatura dramatyczna** – to zbiór kilku etiud połączonych według głównych zasad montażu. Tylko czasami miniatura przypomina przedstawienie teatralne, gdyż często etiudy są zbyt zróżnicowane i niekoherentne, by tworzyć spójną wypowiedź artystyczną. Zdarza się, że miniaturze bliżej jest do suity muzycznej niż do spektaklu dramatycznego.

Rzut Sali Teatralnej z zaznaczeniem trasy ruchu w kompozycji przestrzennej „Stars”, rys. Anahit Ter-Sargsyan, uczestniczka ATIS RECYCLE, wrzesień 2013



▪ Laboratoria ▪

Oprócz ćwiczeń autorskich i zainspirowanych pracami innych twórców, w ramach praktycznych Laboratoriów ATIS studiuje się fundamentalne współczesne metodologie treningu aktorskiego, wypracowane przez ważnych reżyserów i pedagogów, m.in. takie jak:

- „ciało-głos” Jerzego Grotowskiego i Zygmunta Molika
- „wzajemność” Włodzimierza Staniewskiego i „Gardzienic”.

▪ Pola teorii ▪

▪ Wykłady

- 1) o „Ruchach” Gieorgija I. Gurdżijewa, które odgrywają podwójną rolę w jego nauczaniu, tzn. z jednej strony wyrażają i aktualizują wyróżnione przez niego zasady, które rządzą światem w makroskali oraz mikrokosmosem ludzkiego organizmu, a z drugiej – są narzędziem pracy nad ludzką uwagą i świadomością.
- 2) o teatrze „z ducha muzyki” (termin Friedricha Nietzschego), tzn. o pracach współczesnych poszukujących artystów, którzy uznali śpiewanie tradycyjnych pieśni za fundament lub za jeden z fundamentów własnej pracy teatralnej. W trakcie wykładu omówione i umieszczone w szerszym kontekście historycznym i kulturowym zostają następujące przykłady:
 - sztuka jako wehikuł Jerzego Grotowskiego
 - Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i zespoły zainspirowane jego działalnością (m.in. Teatr Pieśń Kozła, Teatr ZAR)
 - Majsternia Pismi (Ukraina), Lalish Theaterlabor (Kurdystan/Austria), Teatr Węgajty i Schola Teatru Węgajty (Polska).
- 3) o kluczowych współczesnych polskich zespołach, twórcach, wydarzeniach i ideach teatralnych. Podczas wykładu prezentuje się i analizuje pracę:
 - Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium
 - Włodzimierza Staniewskiego i Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”
 - Tadeusza Kantora i teatru Cricot-2

- Teatru Ósmego Dnia, Teatru Biuro Podróży i innych polskich teatrów alternatywnych.

- 4) o relacji pomiędzy sztukami walki a praktyką teatralną.

▪ Dyskusje

- 1) o treningu aktorskim i strategiach „Puszki Pandory” (tzn. wybierania z jak najszerzego zestawu możliwości) i „Drażnienia studni” (czyli badania i pogłębiania wybranego elementu lub elementów)
- 2) o różnych wymiarach ciszy (w odniesieniu do książki Petera Brooka „Between Two Silences” i filmu Philipa Gröninga „Wielka cisza”)
- 3) o oddechu jako fundamencie praktyki wokalne i ruchowej
- 4) o relacji między rzemiosłem i sztuką (w oparciu o film dokumentalny Johna Wate’a „Secrets of the Samurai Sword” i tekst Petera Brooka „Jakość i rzemiosło” / „Quality and Craft”)
- 5) o etyce teatralnej (w odniesieniu do rozważań Konstantina Stanisławskiego).
 - Konsultacje indywidualne mają na celu zwrócenie uwagi na konkretne, indywidualne problemy, wiążące się z wymaganiami, jakie napotyka aktor w pracy artystycznej.

■ Techniki aktorskie

Cykl spotkań dla studentów Wydziału Filologii
Polskiej i Klasycznej UAM

Koordinacja i opieka merytoryczna:
Grzegorz Ziółkowski; pomoc organizacyjna:
Maria Bohdziewicz; dokumentacja fotograficzna:
Maciej Zakrzewski

- 22, 23 lutego 2015: prezentacja spektaklu Performer Persona Project „Pijany”, w oparciu o wiersze z tomu „Przegrywając bitwę pijanego” Thomasa Harrisa, reż. Claudio Santana Bórquez, wystąpili: Juan Pablo Vásquez Contreras i Claudio Santana Bórquez (Chile); warsztat aktorski



Claudio Santana Bórquez
w spektaklu „Pijany” i podczas
warsztatu, fot. Maciej Zakrzewski



Od lewej:
Janusz Stolarski,
Rosalba Genovese

Od lewej:
Mario Barzaghi,
Tadeusz Kornaś,
fot. Maciej
Zakrzewski

- 17 stycznia 2014: warsztat aktorski „Body – Mind – Soul” prowadzony przez Sardhiego Binsala (Indonezja)
- 17 marca 2013: prezentacja spektaklu Janusza Stolarskiego „Ecce Homo” i spotkanie z aktorem
- 3 marca 2013: warsztat „Gry rytmiczne”, prowadzenie: Mario Barzaghi i Rosalba Genovese (Teatro dell’Albero, Mediolan, Włochy)
- 12 stycznia 2013: warsztat „Ciężar i skrzydła”, prowadzenie: Roberta Secchi (Teatro La Madrugada, Mediolan, Włochy)
- 7–8 stycznia 2013: warsztat „Poszukiwanie źródeł kreatywności w człowieku”, prowadzenie: Janusz Stolarski (Poznań)
- 6 grudnia 2012: spotkanie otwarte „«Aktor» w liturgii”, prowadzenie: dr Tadeusz Kornaś (Uniwersytet Jagielloński)
- 16–17 listopada 2012: warsztat „Działania partnerskie”, prowadzenie: Maciej Zakrzewski (PRACOWNIA || ROSA), asysta: Andrea Madrid Mora (Barcelona, Katalonia)

■ Forum Maski

W dniach 29–30 listopada i 4–7 grudnia 2014 odbyło się I Forum „Maski” pod hasłem: „Wolność! Równość! Braterstwo!” Forum, współorganizowane przez Katedrę Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, Ośrodek Teatralny „Maski”, PRACOWNIĘ || ROSA oraz Stowarzyszenie Teatralne Teatr Biuro Podróży, stanowiło przedłużenie Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Maski”, którego siedemnastą edycję zorganizowanych zostało w Poznaniu w latach 1997–2013.

- Pokaz filmu „Ariane Mnouchkine. L'aventure du Théâtre du Soleil”, reż. Catherine Vilpoux, 2009, 75 min., AGAT Films & Cie, ARTE France, Le Théâtre du Soleil, INA, Bel Air Média, wprowadzenie: Adam Domalewski

W ramach Forum MASKI PRACOWNIA || ROSA:

- zaprezentowała spektakl „TAZM Milczenie światła” (5 i 6 grudnia)
- poprowadziła intensywne seminarium technik aktorskich ATIS ISKRA (6 i 7 grudnia)
- pokazała filmy: „Ariane Mnouchkine. L'aventure du Théâtre du Soleil” (6 grudnia) i „The 10 Conditions of Love”, dokument poświęcony Rebiji Kadir (7 grudnia)

Ariane Mnouchkine,
cyt. za Magdalena Hasiuk
„Wszyscy jesteśmy autorami”

Teatr to dla mnie jasność.
Teatr powinien być światłem, które pada na ludzką społeczność
i na wszystko, co ją tworzy*.

Założony równo pół wieku temu jako kolektyw teatralny Théâtre du Soleil to legenda francuskiego teatru eksperymentu. Teatr prowadzony przez charyzmatyczną reżyserkę Ariane Mnouchkine w dawnej fabryce amunicji Cartoucherie w Paryżu umieścił nad swym wejściem hasła rewolucji francuskiej „Wolność, równość, braterstwo”, jednoznacznie wskazując na swoją prospołeczną, liberalną orientację i polityczne przekonania. Jednocześnie należy pamiętać, że teatr Mnouchkine to teatr podejmujący palące tematy współczesne na sposób artystyczny, czerpiąc inspiracje dotyczące języka teatralnego tak z dokonań dwudziestowiecznej awangardy, jak z konwencji teatru Wschodu. Więcej na temat teatru zob. www.theatre-du-soleil.fr.

Film Catherine Vilpoux przedstawia artystyczną podróż Ariane Mnouchkine – jej inspiracje i marzenia, jej miłość do kina, a także niezwykłą umiejętność tworzenia relacji z publicznością. Obraz zawiera

liczne, niepokazywane wcześniej fragmenty dokumentalne, w tym zdjęcia z prób i spektakli, wywiady i fragmenty nakręcone podczas podróży i tournées. Film stanowi wielowymiarowy, jedyny w swoim rodzaju portret teatru i jego liderki.

Zob. także:

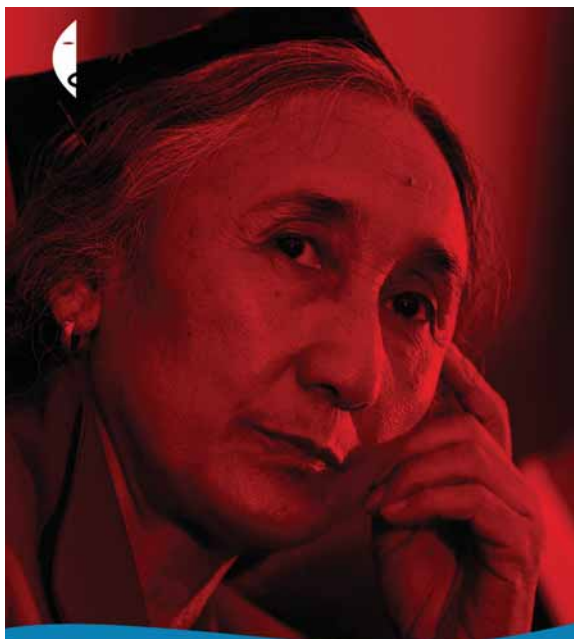
- Magdalena Hasiuk „Wszyscy jesteśmy autorami”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015 nr 129 (październik), s. 59–66.
- Magdalena Hasiuk „Spotkanie”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2002 nr 48 (kwiecień), s. 18–23.
- rem [Aleksandra Rembowska] „Spotkania z Ariane Mnouchkine”, „Dialog” 1996 nr 3, s. 174–176. W artykule tym mowa o książce Josette Féral „Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère” (XYZ Editeur 1995), w której centrum znajduje się „problem teorii i gry aktorskiej i szkolenia aktora” (s. 174).



Paryska siedziba Teatru Stożca,
fot. Grzegorz Ziółkowski



- Pokaz filmu „The 10 Conditions of Love”, reż. Jeff Daniels, 2009, 54 min., Film Victoria, Arcimedia Pty Ltd. & Screen Australia, wprowadzenie: Grzegorz Ziółkowski



Alexandra Cavellius

Rebija Kadir

SZTURMUJĄC NIEBO

Opowieść o życiu chińskiego
wroga numer jeden

Rebidja Kadir (ur. 1948 w Ałtaju w Turkiestanie Wschodnim) to chińska dysydentka, w swoim czasie najbardziej wpływowa kobieta w Państwie Środka. Jest matką jedenaściorga dzieci, która przebyła drogę od praczki do multimilionerki. Zaczęła wykorzystywać swoją pozycję polityczną i gospodarczą, aby bezkompromisowo angażować się w kampanię na rzecz religijnych i kulturowych praw Ujgurów. Jej postawa stała się niewygodna dla chińskiego rządu i uczyniła z niej kobietę znienawidzoną przez reżim. Kadir odbyła w Chinach karę pięciu lat więzienia, była świadkiem tortur, gwałtów i egzekucji. Obecnie mieszka na emigracji w Ameryce, ale nadal nieustraszenie angażuje się w walkę o prawa człowieka. Od lat jest poważną kandydatką do Pokojowej Nagrody Nobla.

W 2011 r. Wydawnictwo Czarne opublikowało polski przekład biografii Rebiji Kadir pt. „Szturmując niebo. Opowieść o życiu chińskiego wroga numer jeden”, autorstwa Alexandry Cavellius.

Zob. czarne.com.pl/katalog/ksiazki/szturmujac-niebo.

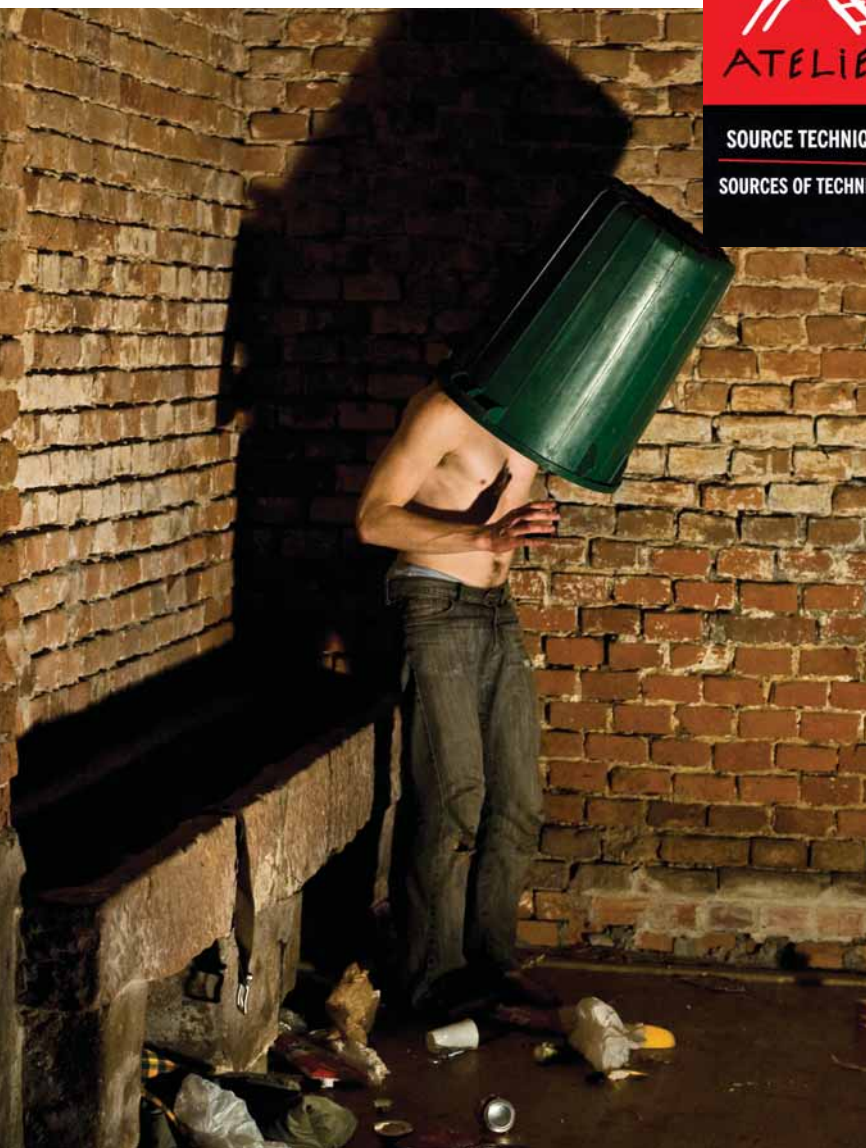
Film Jeffa Danielsa miał premierę w kontrowersyjnych okolicznościach na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Melbourne. Po tym jak organizatorzy imprezy odrzucili żądania chińskiego konsulatu, by film został wycofany z programu, a zaproszenie dla głównej bohaterki obrazu – unieważnione, nieznani sprawcy dokonali włamania na stronę internetową festiwalu i zamieścili na niej m.in. chińskie flagi i hasła skierowane przeciwko Kadir.

■ Atelier

ATIS wyrasta z Atelier, międzynarodowego kursu aktorskiego, który prowadzony był w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu i w Brzezince w latach 2007–09. Grzegorz Ziółkowski, z pomocą

Agnieszki Pietkiewicz, kierował pracą nad indywidualnymi etudami aktorskimi uczestników Atelier „Source Techniques – Sources of Techniques” (2007) oraz „Suspension of Expression” (2008).

Informacja nt. Atelier 2007, projekt Barbara Kaczmarek; Claudio Santana Bórquez (Chile), uczestnik Atelier 2008 (Brzezinka), fot. Maciej Zakrzewski



W 2009 r. Atelier „To the Light” – prowadzone przez Grzegorza Ziółkowskiego w asyście Macieja Zakrzewskiego i Agnieszki Pietkiewicz, z pomocą Magdaleny Mróz – skupiało się na świetle: jego źródłach, znaczeniach oraz na tym, jaki wywiera ono na nas wpływ. Temat potraktowany został dosłownie w pracy z różnymi rodzajami oświetlenia, a także metaforycznie, gdyż światło stanowiło motyw przewodni etiud aktorskich. Szukaliśmy klarowności kompozycji i precyzji działań oraz rozświetlenia poprzez dbałość o proces pracy i przestrzeń dla niej. Program obejmował ćwiczenia (na początku część treningu prowadzona była przez Nicolę Pianzolę i Annę Dorę Dorno z teatru Instabili Vaganti z Bolonii), improwizacje i opracowanie indywidualnych scen na bazie tekstu i pieśni. Odbyły się także spotkania-w-pieśni, biegi nocne, wyprawy do matecznika i Ostrowiny, prezentacje filmowe i wykłady o teatrze.

Pierwszy etap – „Nuance” (niuans), czyli szukanie subtelności w dyscyplinie – zakończył się prezentacją prac wszystkich uczestników. Po nim w mniejszej grupie realizowana była faza druga: „Lighthouse” (latarnia), która objęła pogłębienie etiud, łączenie ich w sekwencje, otwieranie na nowe możliwości poprzez improwizacje i pracę z partnerem. Różne warianty scen zaprezentowane zostały kilkakrotnie w ostatnim tygodniu przedsięwzięcia. W Atelier wzięło udział szesnaścioro uczestników z Argentyny, Armenii, Australii, Brazylii, Chin, Francji, Hiszpanii, Iranu, Kolumbii, Kraju Basków, Meksyku, Niemiec, Rumunii, Stanów Zjednoczonych i Włoch.

Część prac Atelier dokumentowana było filmowo przez Ksawerego Szczepanika.

Kaligrafia „To the Light”
autorstwa Sim Fong Zoe Lai
(Chiny), Brzezinka,
sierpień 2009,
fot. Maciej Zakrzewski





Zara Antonyan (Armenia),
Nikki Rydon (Australia),
Narine Grigoryan (Armenia),
Brzezinka, sierpień 2009,
fot. Maciej Zakrzewski

■ Teatr Rosa

PRACOWNIA || ROSA wyrasta z Teatru Rosa – zespołu, który pracował w Poznaniu w latach 2009–11 w składzie: Agnieszka Pietkiewicz i Maciej Zakrzewski (aktorzy) oraz Grzegorz Ziółkowski (reżyser, prowadzący pracę). Teatr Rosa zrealizował dwie miniatury dramatyczne: „Ołowiana kulka” (2009) i „Zimę goryczy naszej...” (2010), spektakl „Kantyki do ukochanego. Pieśni rozłąki i tęsknoty” (2011) oraz projekt warsztatowy „BaL LaB” (2010–11), prowadzony przez Agnieszkę i Macieja. Miniatury oraz spektakl prezentowane były w tym czasie kilkadziesiąt razy bezpłatnie w Sali Teatralnej w Collegium Maius UAM.

„Teatr Rosa to przestrzeń poszukiwania identyfikacji z samym sobą. Poszukiwanie to opiera się na rzemiośle aktorskim, pojmowanym jako umiejętność odkrywania w sobie twórczej motywacji i posługiwania się podstawowymi narzędziami – ciałem, muzycznością i wyobraźnią. W pracy staramy się ukonkretnić podstawowe wartości: obecność, precyzję, uważność, wsłuchanie. Szczególnie ważna jest dla nas intymność spotkania z drugim człowiekiem.

Jest to teatr organiczny, w którym kolejne przedstawienia wyrastają z poprzednich, rodzą się i rozwijają niczym zwierzęta lub ludzie”. (2011)



Plakat/afisz „BAL LAB” autorstwa Agnieszki Pietkiewicz oraz zdjęcie z pokazu (Maria Bohdziewicz, w tle Monika Kończal), maj 2011. Fot. Maciej Zakrzewski



W pracy Teatru Rosa bardzo ważną rolę pełniły pieśni. Śpiewaliśmy wtedy m.in. średniowieczne „Cantigas de Santa Maria”, wśród nich kantyk „Rosa das rosas”, a także staroniemiecką pieśń wędrowców (na drugą stronę?) „Gotes namen”.

Gotes namen fara wir,

Seiner genaden gara wir

Nu helf uns die gotes kraft

Und das heilig grab,

Das got selber inne lag

Kyrieleis

W imię Boga wędrujemy

Jego łaski tu pragniemy

Niech nas wspiera Boża moc

Krzepi także święty grób

W którym ciało złożył Bóg

Sanctus Petrus der ist guet

De r uns vil seiner genaden tuet

Das gepent im die gotes strimm

Frölichen fara wir

Nun hilf uns, Maria reine meit

Kyrieleis

Święty Piotrze, któryś dobry

Bądź w swej łasce dla nas szczodry

By prowadził Boży duch

By z radością dotrzeć tam

Czysta Panno wspomóż nas*.

Przet. Maciej Kaziński

▪ Miniatury dramatyczne ▪

„Ołowiana kulka”

„To wyznanie i wyzwanie. Śpiew, szloch, szept i skowyt. Upadek i podniesienie, prowokacja i policzek. To wydobywanie z mroku niepamięci, niewiedzy, odrzucenia. To wsłuchiwanie się w pomruki tajemnicy”. (2010)

W miniaturze rozbrzmiewały fragmenty tekstów: Juliana Tuwima, Thomasa Manna, Jean-Marie Gustave’a Le Clézio, Hansa Christiana Andersena, Friedricha Nietzschego, Caryl Churchill i Heinerja Müllera, a także średniowieczne kantyki, lament południowowłoski i współczesna pieśń koreańska. „Ołowiana kulka” (2010) stanowiła rozwinięcie pracy z lat 2007–09.

Ołowiana, bo cięży.
Kulka, bo się przetacza.
Pojawia się w lewej komorze,
w palcu serdecznie pukającym się w czoło,
w prawej półkuli.
Wyjść – nie chce...
Ołowiu nie sposób przekuć, można zeń odlać – serce.
Kulka nie kula, bo tkwi w lufie przytkniętej do skroni,
a nie przytroczona do stopy.
Załatwia sprawę sprawnie, raz na zawsze.
Ołów to ból – kulka ciężko wzdycha.
Kulka nie kuleczka, bo aż tak blisko nie jesteśmy,
choć pulsuje mi w żyłach,
w stopie
desperacji i spokoju
Ołowiem kuleje we mnie.
Kulko, kulo, kuleczko
– wznies za mnie toast z ołowianej mgły.





„Zimę goryczy naszej...”

„To partnerska miniatura dramatyczna mówiąca o zerwaniu, zbrukaniu i poszukiwaniu godności; wyznaczająca pole między ufnością i manipulacją”. (2010)

Oparta została na fragmencie „Ryszarda III” Szekspira (w przekładach Macieja Słomczyńskiego i Romana Brandstaettera), w który wplecione zostały pieśni średniowieczne: „Quen na virgen groriosa”, „Rosa das rosas” i modlitwa „Nenbre-sse-te”. Zarys miniatury powstał pomiędzy październikiem 2009 a lutym 2010 r.



„Zimę goryczy naszej...”
(próba, 9 marca 2010),
fot. Grzegorz Ziółkowski

▪ „Kantyki do ukochanego” ▪

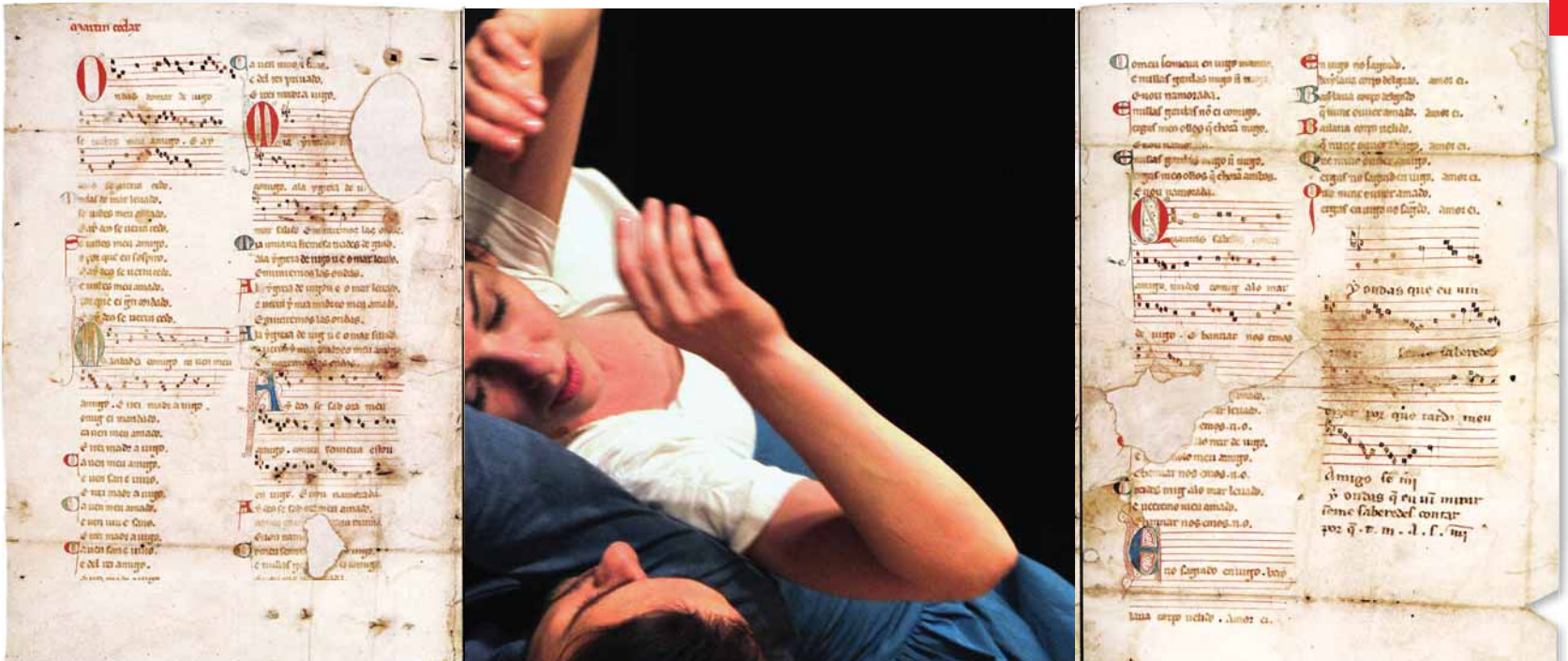
„To spektakl śpiewany i tańczony, osnuty wokół średniowiecznych pieśni samotności. Obecny w nich, przesycony emocjami, kobiecy głos dociera do nas niczym nawoływanie z otchłani czasu. Uwodzi i porusza. Napędza nasze ciała, przyspiesza obieg krwi”. (2011)

Podstawę spektaklu stanowił zbiór siedmiu „Cantigas d’amigo” – kobiecych pieśni rozłąki i tęsknoty, śpiewanych w średniowieczu w języku galicyjsko-portugalskim. Znalezione słowa około pięciuset z nich, jednak jedynie w przypadku sześciu zachowała się notacja muzyczna. Utwory z nutami, przypisywane Martinowi Codaxowi,

rybałtowi z XIII w., przetrwały na pergaminie, który odkryty został w 1914 r. Tak zwany Rękopis Vindela zawiera co prawda zapis siedmiu kantyków, ale jeden pozbawiony jest notacji, a w przypadku innego nuty są niekompletne. Rękopis ten wykorzystano do oprawy ostatniego dzieła Cyclerona „O powinnościach”, i najpewniej dzięki temu przetrwał.

„Mamy zatem szansę usłyszeć te pieśni dzięki strzępom, zachowanym jakby przez przypadek... Czy rozbrzmiewają wbrew słowom Filozofa: «Winniśmy uwolnić się od wszelkich niepokojów ducha, by w naszych sercach panowały spokój i cisza»? (2011)

Tak zwany Rękopis Vindela oraz „Kantyki do ukochanego” (próba 31 maja 2011), fot. Grzegorz Ziółkowski



(ostatni z siedmiu kantyków,
określany jako Martin Codax 7)

„Ai ondas que eu vin veer*”

[W:] „500 Cantigas d'Amigo”, edição
crítica de / critical edition by Rip
Cohen, Campo das Letras, Porto 2003

Ai ondas que eu vin veer,

se me saberedes dizer

por que tarda meu amigo sen min?

O fale, które oglądać przychodzę,

proszę powiedzcie mi,

dłaczego mój ukochany pozostaje beze mnie?

Ai ondas que eu vin mirar,

se me saberedes contar

por que tarda meu amigo sen min*?

O fale, na które patrzeć przychodzę,

proszę wyjaśnijcie mi,

dłaczego mój ukochany pozostaje beze mnie*?

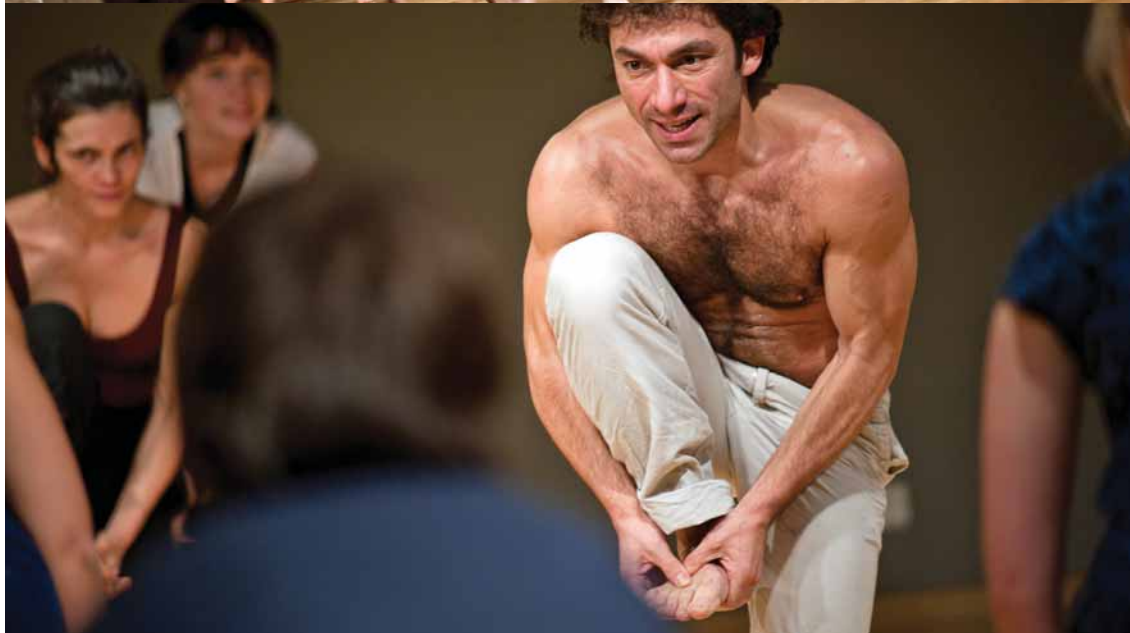
Przeł. Grzegorz Ziótkowski



▪ Wizyty robocze ▪

Teatr Rosa zorganizował również wizyty robocze naszych przyjaciół: Domenico Castaldo i jego Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore z Turynu (17-18 grudnia 2010) oraz Roberty Secchi, aktorki

Teatro La Madrugada z Mediolanu (17-18 maja 2011), którzy przedstawili swoje przedstawienia (Laboratorio – „Celebrację”, a Roberta – „Lorca był każdym”) oraz poprowadzili warsztaty dla studentów UAM.



■ Pieśń Pomiędzy

Teatr Rosa wyrasta z przedsięwzięcia „Pieśń Pomiędzy”, zainicjowanego przez Agnieszkę Pietkiewicz i Grzegorza Ziółkowskiego w kwietniu 2005 r. podczas XIV sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii

Teatru ISTA w Krzyżowej. W latach 2007–09 praca, mająca głównie charakter szkoleniowy, prowadzona była w Brzezince koło Oleśnicy, leśnej siedzibie Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

Zaproszenie na prezentację „Ołowianej kulki: work-in-promise”, projekt Barbara Kaczmarek na podstawie drugiej wersji obrazu Francesco Zurbarána „Święta Kasylda z Toledo” (l. 1630–1635), Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt; Agnieszka Pietkiewicz w Sali Światła w Brzezince, 2008, fot. Maciej Zakrzewski



Publiczną część przedsięwzięcia stanowiła miniatura dramatyczna „Ołowiana kulka: work-in-promise”, której zarys powstał w 2007 r. na UAM w Poznaniu. W 2008 r. do prac dołączył Maciej Zakrzewski.

„Ołowiana kulka: work-in-promise” (2007–09) wykonywana była w Brzezince, m.in. w ramach festiwalu „Otwarcia” (2008) i „Linia Wschodnia” (2009).



Gniazdo w narożniku młyna w Brzezince, 2008, fot. Grzegorz Ziółkowski

Agnieszka Pietkiewicz w Sali Światta w Brzezince, 2008, fot. Maciej Zakrzewski

W ramach projektu odbyły się sesje warsztatowe: w Anglii (na zaproszenie Paula Allaina z University of Kent, 2005), Korei Południowej (z inicjatywy Nettle Theatre, 2006, 2007), na Malcie (na zaproszenie Franka Camilleriego, 2007), w Armenii (podczas

Yerevan International Shakespeare Festival, 2008) i w Austrii (na zaproszenie Lalış Theaterlabor, 2009). Poprowadziliśmy także szereg warsztatów dla polskich studentów.



Pomnik Ofiar Ludobójstwa
Ormian, Erywań;
siedziba Teatru Nettle w wiosce
Hooyong (Korea Południowa),
fot. Grzegorz Ziółkowski

▪ „Dzień Promień” ▪

W październiku 2008 r. zrealizowaliśmy w Brzezince przedsięwzięcie „Dzień Promień”, skierowane do młodych ludzi zainteresowanych aktorstwem. Oprócz pracy warsztatowej zaprezentowane zostały etiudy teatralne studentów UAM i odwołujące się do Antona Czechowa spektakl „Trzy siostry i brat”, stworzony przez Agnieszkę Pietkiewicz, z udziałem: Magdaleny Mróz (obecnie pracuje w Teatrze Polskim w Warszawie), Pauliny Paci (obecnie związana z Chórem Kobiet Marty Górnickiej), Adrianny Szczepkowskiej i Macieja Zakrzewskiego (aktorzy), pod opieką Grzegorza Ziółkowskiego. Naszym miłym gościem na prezentacji tego przedstawienia w Brzezince był Tadeusz Kornaś.

„Pracujemy przy użyciu narzędzi aktorskich i teatralnych na to, aby nasza twarz rozjaśniła się, aby nasze serce przeszły promień światła. Abyśmy doznali przepływu w oddechu, ruchu i w pieśniach. Gdy się to udaje (a udaje się nie zawsze), postrzegamy siebie i innych we współbrzmieniu z obrotem rzeczy. Gdy zdarza się taki dzień (a nie zdarza się często – można by rzec: zdarza się od święta), JESTEŚMY – słyszymy i widzimy, a nie tylko słuchamy i patrzymy. Jesteśmy BARDZIEJ”. (2008)



Magdalena Mróz w etiudzie „Ja nic nie pragnę”, nawiązującej do tańca flamenco, opieka reżyserska Grzegorz Ziółkowski, Brzezinka, Sala Ziarna, 2008, fot. Barbara Urbańska; i w trakcie prowadzonej przez siebie sesji flamenco w ramach ATIS 2015 STARS, sierpień 2015, fot. Maciej Zakrzewski

Konstantin Stanisławski
„Praca aktora nad rolą”, s. 535.

Znak Biura Poszukiwań Teatralnych,
projekt i wykonanie Piotr Rogaliński



„To bardzo trudna sztuka: patrzeć i widzieć, słuchać i słyszeć”*

Biuro nawiązywało w nazwie do Biura Poszukiwań Surrealistycznych Antonina Artauda z lat dwudziestych dwudziestego wieku. (Nazwa ta pojawiła się po lekturze książki Leszka Kolankiewicza „Święty Artaud”, 1988.) Powstało jako laboratorium teatralne w 1991 r. z inicjatywy Iwony Gutowskiej, Jarosława Siejkowskiego (obecnie Teatr Biuro Podróży) i Grzegorza Ziółkowskiego, wcześniej współtworzących Teatr im. Alberta Tison w Żninie (1986), kierowany przez Jerzego Lacha. Po niemal rocznej pracy warsztatowej Biuro zaprezentowało w Ośrodku Teatralnym „Maski” w Poznaniu spektakl „Do Damaszku” według pierwszej części dramatu Augusta Strindberga.

W czerwcu 1994 r., również w poznańskich „Maskach”, odbyła się premiera „Monologu o martwej mniszce” według opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W przedstawieniu wystąpiły Joanna Potaman (później Gontarz) oraz Agnieszka Kaczmarek (obecnie Walczak). Za rolę w „Monologu...” Joanna otrzymała główną nagrodę aktorską na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych w 1995 r. Spektakl grany był m.in. na festiwalach Krakowskie Reminiscencje Teatralne i Klamra w Toruniu (1996), Malta w Poznaniu, Meta w Nowej Soli i Konfrontacje Teatralne w Lublinie (1997), w Ośrodku Grotowskiego we Wrocławiu (1997) i w Teatrze Kana w Szczecinie (1998), a także we Frankfurcie nad Odrą na festiwalu Unithea (1998).

Fragment tekstu programowego: „Co dawało jej siłę przez cały ten czas w celi? Co sprawiło, że nie ugięła karku, a wprost przeciwnie, zażądała – pewna swego – kardynalskich przeprosin? [...] Miłość jest jej

teologiczną katedrą. Dzięki niej jest w pełni kobietą. Zdobyła to i zdobyła się na to; to dlatego warto przywołać jej przykład z przeszłości”.

W 1997 r. powstał koncert pieśni średniowiecznych „Cantigas”.

Następny spektakl, „Tańczą same – kompozycja chaotyczna” (1997–98), nawiązujący w tytule do piosenki Stinga, oparty został na średniowiecznych pieśniach, działaniach tanecznych i tekstach. Wystąpiły w nim: Joanna Gontarz, Iwona Gutowska i Agnieszka Kaczmarek, a gościnnie na bębnie zagrał Piotr Rogaliński. Przedstawienie zaprezentowano m.in. na festiwalu Infant w Nowym Sadzie (Jugosławia, 1998).

Fragment tekstu programowego: „Sceny przedstawienia są niczym szczeliny, przez które na kilka sekund wkrada się promień”. (1998)

Spektakl stanowił reakcję na tragiczną śmierć Andrzeja Rzepeckiego, aktora Teatru Biuro Podróży, pamiętnego Giordana, który zginął 3 sierpnia 1994 r. w wypadku samochodowym w Niemczech, podczas pierwszego wyjazdu Teatru na festiwal w Edynburgu.

Andrzeja pięknie wspomina Stefan Drajewski w tekście „Błogosławiony opętaniem” (www.e-teatr.pl/en/artykuly/58470,druk.html, dostęp 9 lutego 2015). O przedstawieniu „Giordano” napisałem: „Spektakl w reżyserii Pawła Szkotaka, operując prostymi środkami, ukazuje postać Giordana Bruno jako tego, który za swą bezkompromisowość w poszukiwaniu prawdy najpierw został okrzyknięty heretykiem,

a potem po torturach – spalony na stosie. W scenach pełnych okrucieństwa, potęgowanych przez dojmujący chłód, piękna teatralna metafora mieszała się z konkretnością. Giordano – Andrzej Rzepecki «w ogniu» tortur skakać musiał przez palącą się linę. Kończąca przedstawienie liryczna scena raju, w której postaci w bieli rozsypują wśród publiczności puch przyniosła wszystkim prawdziwą ulgę. Udało się tym samym przyciągnąć i utrzymać uwagę publiczności, a jednocześnie przywołać ważną myśl: tym, którzy częstują nas prawdą, my odpłacamy często batem, ogniem i wodą – unicestwieniem”. („Dziennik Poznański”, 17–18 października 1992.)

W spektaklu „Tańczą same” wypowiedany był m.in. ten fragment „Pod wulkanem” Malcolma Lowry’ego:

„Urodziłeś się, żeby chodzić w blasku. Kiedy wysuwasz głowę z jasności niebieskiej, gubisz się w obcym żywiole. Wydaje ci się, że jesteś zgubiony, ale tak nie jest, bo duchy światła pomogą ci i podniosą cię w górę wbrew tobie, przewyciężą wszelki opór, jaki możesz stawiać. Czy moje słowa brzmią tak, jakbym była obłąkana? Chwilami zdaje mi się, że jestem obłąkana. Postępuj tak bezgraniczną potencjalną siłą, przeciwko której walczysz, a która jest w twoim ciele i – o ile potężniejsza – w twojej duszy, zwróć mi moją równowagę ducha, która mnie opuściła, kiedyś o mnie zapomniał, kiedyś mi kazał odejść, kiedy zwróciłeś kroki w inną stronę, na drogę obcą, po której stąpasz beze mnie...”*

W ostatnim przedstawieniu, „Rozstaje” (1999) według „Do Damaszku”, rolę Nieznajomego zagrał Piotr Rogaliński. Premiera odbyła się w ramach trzeciej edycji Festiwalu „Maski” w Poznaniu.

Z garści recenzji spektakli Biura wybieram fragment artykułu Ewy Czaplińskiej, poświęconego premierowej edycji Festiwalu „Maski”, w którego powstanie i realizację kilku kolejnych odsłon BPT było zaangażowane (obok innego Biura – Biura Podróży, głównodowodzącego w tej przygodzie, oraz Teatru Strefa Cisy Adama Ziajskiego):

„Jeśli można pomyśleć o festiwalowych teatrach wedle pewnego «stopnia bliskości» (aktor–widz), to na pierwszym miejscu znalazłoby się Biuro Poszukiwań Teatralnych. Jego kameralny «Monolog o martwej mniszce» oraz koncert [...] «Cantigas» rozgrywają się w przestrzeni ograniczonej do kilku metrów kwadratowych, takiej, jaka wyznacza – na przykład – światło świecy. Intymność przestrzeni w spektaklu odpowiada intymności opowieści: historia mniszki, która rzuciła się w miłosny związek, a potem skazana została na wieloletnie odosobnienie w zamurowanej celi [...] przedstawiona została przez dwie aktorki, Joannę Gontarz (w roli Tej-która-jest) i Agnieszkę Kaczmarek (Ta-której-nie-ma). Pierwsza z nich «jest» na scenie, gra różne postaci: mniszkę, jej kochankę, a także narratorka i pisarza, druga – jest niemym pomocnikiem, podsuwa rekwizyty, sprząta, poniekąd organizuje spektakl; «nie ma jej», bo nie bierze bezpośredniego



Przeł. Krystyna Tarnowska,
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1976, s. 394–395

Okładka programu 3 edycji „Masek”,
projekt Morski Studio Graficzne

udziału w życiu bohaterki, nie dzieli jej emocji. Ten podział ról nie jest jednak podziałem technicznym. Wchodzi w materię spektaklu jako przeciwstawienie wielkich emocji i cichej pokory, doświadczania bezpośredniego i doświadczania jedynie przez obserwację, egoistycznej aktywności i życia w służbie innemu, bycia w centrum i bycia obok. W tym spektaklu wszystko jest «jawne»; wszystko (także wybieranie rekwizytu) dokonuje się na oczach widza i właśnie blisko niego, nie ma żadnych sztuczek technicznych. Ważny jest sam aktor, jego

głos i oddech, odgłos kroków, każdy dźwięk, nawet zapach (róży, spalenizny). Zwłaszcza głos wydaje się istotny: przejścia od śpiewu do tekstu są w przedstawieniu dynamiczne i trudne; praca nad głosem jest, jak sądzę, ważną ścieżką poszukiwań zespołu [...]. Ten skupiony teatr projektuje też skupionego widza; tu trzeba za drzwiami zostawić wszelki pośpiech, nerwowość i sprawy do załatwienia". („Czas Kultury” 1998 nr 1, s. 103.)

W 2001 r. teatr zakończył działalność.



Joanna Gontarz i Agnieszka Kaczmarek w „Monologu o martwej mniszce” i „Cantigas”, fot. Bogusław Biegowski, Grzegorz Ziółkowski





Iwona Gutowska i Joanna Gontarz w „Tańczą same”, obok w tle po prawej Agnieszka Kaczmarek (1999), fot. Bogusław Biegowski



Grzegorz Ziółkowski z Piotrem Rogalińskim i (z prawej) Joanną Gontarz w „Rozstajach” (1999), fot. Bogusław Biegowski



Iwona Gutowska w „Tańczą same” (1999), fot. Bogusław Biegowski



■ + ■ (elegia)

Dziś żądne ofiar zgony

Wyrażają głębokie współczucie

z powodu śmierci

śmierci

Wiersz z niepublikowanego tomiku „A tu się pali nocny bar”,
napisanego razem z Jarkiem Siejkowskim
surrealistyczną metodą „Le cadavre exquisé” (Wytworny trup) ok. 1986 r.

Pasjonująca dla czytelnika książka Grzegorza Ziółkowskiego „Dwułgłos O CISZY” swoją formą dziwić dziś nie powinna. Jest bowiem rezultatem trwającego od kilku stuleci buntu przeciwko systematyce. Dążenie do poklasyfikowania całego świata naturalnego – roślin, zwierząt, pierwiastków, minerałów, typów ludzkich – objęło też kulturę i sztukę. Rzeczywistość miała być przejrzysta, a każdy gatunek i typ powinien zyskać swoje miejsce. Ale przez cały czas tryumfu systematyki powstawały w niej dziury, przez które wydostawały się rozmaite hybrydy, zjawiska nigdzie bez reszty nie należące. Było ich coraz więcej, wtargnęły zarówno do codziennego życia, jak do nauki i sztuki. Gatunki i zjawiska mieszane, przenikające się dyscypliny naukowe. W końcu powstała sieć, swoista wielka hybryda rozciągnięta nad światem. Natura sieci ukształtowała książkę Grzegorza Ziółkowskiego. Mimo że determinuje ją linearny tok kolejnych części, spełnia ideę sieci. Łączy teksty, rysunki, fotografie, wypowiedzi naukowe (wykład, hasło encyklopedyczne) i artystyczne (dwa dzieła o ciszy pokazane w PRACOWNI || ROSA, kilka miniatur dramatycznych), osobiste wyznania autora i cytaty z mądrych myśli wielu mądrych ludzi, znajdziemy tu list studenta i wiersz autora, opisy warsztatów i technik aktorskich, portrety wielkich aktorów, uwagi o procesie laboratoryzacji sztuki teatru, prezentację projektów teatralnych, PRACOWNI || ROSA i ludzi tam pracujących, seminarium teatralnego ATIS... Trudno wyczerpać bogactwo form tworzących tę niezwykłą książkę poświęconą teatrowi, a w nim – przede wszystkim – aktorowi. Ta umyślnie niespójna, rozpadająca się mozaika przemyśleń, które autor uznał za ważne nie tylko dla niego, także dla współczesnego laboratorium teatralnego i jego aktora, tworzy dzieło, które możemy otwierać w różnych miejscach, podążając w różnych kierunkach. Możliwość jego scalenia zależy od refleksji czytelnika. Pod jednym wszakże warunkiem – że będzie on podobnym pasjonatem teatru, aktora, jego sztuki i jego etyki jak Grzegorz Ziółkowski.

Dobrochna Ratajczakowa

Kto jest adresatem tej książki? Oczywiście – młody adept sztuki aktorskiej, niemal od dzieciństwa poruszający się swobodnie w wirtualnym świecie internetu, który jest przecież niczym innym jak nowoczesnym ‘silva rerum’ o galaktycznych wymiarach. Przyzwyczajony do szybkiego wyszukiwania potrzebnych informacji i tekstów, być może miałby już kłopot z lekturą linearnej, usystematyzowanej i spójnej narracji. Grzegorz Ziółkowski oferuje mu podręcznik (tak!), spełniający jego oczekiwania i dostosowany do możliwości percepcyjnych. Może poruszać się po nim w różnych kierunkach jak w sieci, otwierać w dowolnym miejscu, wiedząc, że nie rządzi tu rygor chronologii ani ściśle przestrzegany porządek wywodów. Czeką go zatem atrakcyjna przygoda intelektualna, której korzyści będzie mógł sprawdzić w praktyce. Oby!

Janusz Degler