

Utopia, której udało się zaistnieć

Pomiędzy 1 a 15 kwietnia 2005 roku miało miejsce we Wrocławiu interesujące wydarzenie teatralne, sesja ISTA (International School of Theatre Anthropology). Ten specjalistycznie i niemalże technicznie brzmiący termin jest nazwą dla instytucji skupiającej ludzi teatru z całego świata. Twórca projektu Eugenio Barba, reżyser i dyrektor istniejącego od czterdziestu lat zespołu Odin Teatret, co kilka lat zbiera w różnych miejscach świata grupę badaczy teatralnego rzemiosła po to, aby wspólnie pracować nad tajemnicami sztuki aktorskiej. Głównym celem i założeniem leżącym u podstaw funkcjonowania ISTA jest szeroko zakrojone, prowadzone teoretycznie i praktycznie badanie nad sposobem tworzenia się widowiska teatralnego. Barba i jego współpracownicy próbują zarówno przy pomocy naukowych metod badawczych jak i poprzez proces tzw. teatralnych poszukiwań uchwycić istotę i genezę tego, co można by nazwać fenomenem teatralności.

Antropologia teatralna

Sposób oraz metoda działań wypracowane w zgoła dwudziestopięcioletnim okresie poszukiwań, wiedza, zdobyta podczas wielu spotkań ISTA, zostały przez Barbę zebrane w wydanej zresztą ostatnio w Polsce *Sekretnej sztuce aktora* i stanowią zręb tzw. antropologii teatru. Ta stworzona przez Barbę metoda badania i interpretowania sztuki teatru ma u swoich podstaw jedno, ale za to odważne i nieustannie dyskutowane założenie. Barba oraz jego współpracownicy zapraszają na kolejne sesje wielokulturową ekipę artystów, reżyserów, mistrzów teatru. Wszystko po to, aby odnaleźć i opisać istotę zjawiska, które Barba nazywa „sceniczną obecnością aktora”. Ten teoretyk i twórca współczesnego teatru twierdzi mianowicie, że istnieje zbiór transkulturowych, ogólnie obowiązujących zasad, których stosowanie wytwarza stojący u podstaw wszelkich

technik teatralnych efekt scenicznej obecności. Barba nazywa to poziomem „preekspresywnym” pracy aktora i próbuje wyodrębnić owe prawa, które wytwarzają fenomen teatralnego napięcia już na poziomie fizjologicznym aktora, na poziomie przed-myślenia i przed-zaplanowania scenicznego kontekstu. Tak rozumiana teatralność miała by się rodzić już w wewnętrznym skupieniu ciała, a także w napięciu wytworzonym pomiędzy rzeczywistym ruchem a sprzeczną w stosunku do niego intencją.

Pomijając stawiane często pytanie o zasadność takiego twierdzenia, pytanie o to, czy można w ogóle mówić o ogólnej zasadzie, z której wynikałby szczególny stan „pogłębionej obecności scenicznej aktora”, trzeba przyznać, że sam fakt postawienia pytania o ponad-kulturowe korzenie teatru, a także prowadzona na szeroką skalę analiza zjawisk związanych z teatrem w różnych kulturach stwarza szereg możliwości. Godzi w sobie takie pytanie poszukiwania praktyków teatru – zarówno reżyserów, jak i aktorów – z uświłowaniem teoretyków, którzy poddają nieustannej analizie proces kształtowania się dzieła sztuki scenicznej. Laboratorium, które umożliwia nam projekt Barbę przestaje być tym samym tylko i wyłącznie warsztatem scenicznej sztuki z jednej, a suchą, bo czysto teoretyczną za-



Thomas Leabhart nauczyciel techniki mimu ciała opracowanej przez Étienna Decroux, podczas warsztatów sesji ISTA, fot. Francesco Galli

prawą z drugiej. Istota projektu ISTA polega na połączeniu procesu intelektualnych i artystycznych poszukiwań w jedno. Zabieg taki ogranicza niebezpieczeństwo częściej gadaniny i nadmiernej egzaltacji artystycznej. Rzadki dzisiaj mariaż sztuki i nauki prowadzi do wytworzenia oryginalnego sposobu badania tego, co artystyczne. Idea teatralnego laboratorium, zaczerpnięta przez Barbę od reformatorów teatru początku wieku, takich jak Meyerhold czy Stanisławski, nabiera nowego wymiaru, wymiaru dialogu, który ma szansę zaistnieć przez chwilę w grupie ludzi nieporównanie większej niż kilkunastoosobowy zespół teatralny, jakim jest Odin Teatret. Ten wypowiedziany wielogłosem, prowadzony na różnych poziomach i różnymi językami dyskurs jest utopią, która ma na chwilę szansę zaistnieć w rzeczywistości.

14. sesja ISTA – Wrocław-Krzyżowa

Symposium ISTA podzielono na dwie części. Po między 1 a 8 kwietnia miała miejsce zamknięta sesja pracy praktycznej w Krzyżowej, pod Wrocławiem. Natomiast w terminie 9-15 kwietnia odbyła się druga część sympozjum, na które złożył się cykl spotkań, wykładów i spektakli, odbywających się głównie na Scenie na Świebodzkim we wrocławskim Teatrze Polskim. O ile druga część sesji miała charakter luźno powiązanych ze sobą naukowo-artystycznych paneli, podczas których prezentowane i omawiane były kolejne techniki teatralne przybyłych na ISTA gości oraz pokazane zostały spektakle: Odin Teatret i te z festiwalu Wschodnia Linia, część pierwsza była niedostępna dla nikogo oprócz wcześniej wyselekcjonowanej grupy praktyków i teoretyków teatru. Zostało tam zaproszonych około osiemdziesięciu uczestników, którzy mieli możliwość pracy z zaproszonymi przez Eugenio Barbę nauczycielami oraz z aktorami Odin. To tygodniowe spotkanie miało charakter zamkniętego treningu pracy z konkretnymi założeniami techniki aktorskiej. Sesja w Krzyżowej nie była publicznie dostępna, tak więc pisząc o tegorocznej ISTA, wypada skupić się głównie na tej zamkniętej części.

Na ISTA zawsze zostają zaproszeni praktycy i teoretycy teatru z całego świata. W tym roku Barba zaprosił, jak zawsze, przede wszystkim aktorów pracujących w technikach teatru Wschodu. Pojawili się tancerze grupy Pura Desa Ansamble uprawiający gam-buh. Ta forma tańca uważana jest za najstarszą na Bali. Z niej wywodzi się większość balijskich gatunków tanecznych i muzycznych. Założycielką grupy jest Włoszka Cristina Wistari, która stawiała się na tegorocznej ISTA z czterema aktorami, w tym z balijskim tancerzem i aktorem I Wayan Bawą. Z Japonii przyjechał Akira Matsui, aktor klasycznego teatru nō, który współpracował już wcześniej z Barbą. Ileana Citaristi,

Włoszka z pochodzenia, przyjechała z indyjskiego stanu Orisa, gdzie od 1979 uczy się tańca odissi.

Byli także obecni artyści z Ameryki Południowej. Z Brazylii przyjechał Augusto Omolú, który od 2003 roku jest członkiem Odin Teatret, a od 1994 był współpracownikiem ISTA, oraz grający na rytualnych bębnach candomblé Cleber da Paixão. Jako nauczyciel wzięła także udział Anna Woolf z Argentyny, której indywidualny trening aktorski budowany jest na bazie techniki Tadashi Suzukiego oraz tańców latyno-amerykańskich.

Nowością była obecność europejskich technik teatralnych, które zostały zaprezentowane przez Thomasa Leabharta z USA – aktora, reżysera, pisarza i nauczyciela techniki cielesnego mima Étienne’a Decroux oraz Gennadija Bogdanowa uczącego metody biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda.

Codzienne sesje pracy trwały z niewielkimi przerwami od szóstej rano do dziesiątej wieczorem. Dzień podzielony był na serie dwugodzinnych sesji. Część była treningiem aktorskim w różnych technikach, część zaś wspólną pracą uczestników i aktorów z Eugenio Barbą. O szóstej rano miało miejsce wspólne powitanie wschodu słońca. Potem uczestnicy udawali się na śniadanie. Następnie miały miejsce tzw. *Learning to learn*, dwugodzinne sesje pracy nad technikami aktorskimi. Każdego dnia ten krótki warsztat prowadził inny z nauczycieli zaproszonych na sesję ISTA. Zajęcia odbywały się w grupach kilkunastoosobowych. Organizowano je w ten sposób, aby podczas tygodniowej sesji uczestnicy mieli okazję pracy warsztatowej z każdym z obecnych nauczycieli. Następnym blokiem pracy były dwa dwugodzinne spotkania, które umożliwiały pogłębianie wiedzy na temat jednej z prezentowanych rano technik. Te dwie sesje także miały swoje nazwy – Bazar i Dreamtime – które zresztą podobnie jak *learning to learn* funkcjonują niezmiennie na każdej sesji ISTA od jej początków w latach 80. W tym czasie uczestnicy mieli możliwość ćwiczenia z wybranymi nauczycielami ISTA.

Tak prezentowała się część dnia poświęcona nauce i wymianie informacji. Po południu rozpoczynało się natomiast trwające do późnych godzin wieczornych spotkanie z Barbą. Ono także dzieliło się na dwa etapy. Wieczorem odbywały się spotkania z reżyserem i jego gośćmi poświęcone problematyce improwizacji. Były one zwykle pokazem pracy danego aktora, przerywanym niekończącymi się pytaniami Barby odnośnie do każdego niemalże ruchu, każdej zasady i elementu gry aktorskiej. Miało się wrażenie obcowania z jakimś przedziwnym zakładem rzemieślniczym, w którym majster rozkręca swoje dzieło na części w poszukiwaniu konkretnego elementu. Jako uczestnicy czuliśmy się dopuszczeni do warsztatu pracy mistrza, który miał odwagę zaprezentować przed nami swoją niewiedzę, ale i słabość osoby poszukującej, za wszelką cenę usiłującej się dowiedzieć. Właśnie chyba tą odwagę pa-

miętało się z sesji ISTA najbardziej. Jestem pełen podziwu dla Eugenio Barby, który występując z pozycji absolutnego mistrza był pomimo to w stanie zdecydować się na nieustanną weryfikację siebie wobec pilnującej każdego jego słowa publiczności. Ta sama odwaga cechowała także jego wystąpienia podczas sesji popołudniowych, kiedy to podzieleni na grupy uczestnicy dostawali zadanie tworzenia na określony wcześniej temat własnych zaimprovizowanych etiud. Nasze niezdarne, noszące wszelkie znamiona dyletantyzmu działania były przez twórcę Odin Teatret traktowane z największą powagą. Pytał dokładnie o wszystko, wyjaśniał ewentualne wątpliwości, po czym zabierał się do reżyserskiej pracy nad sceną, tłumacząc w międzyczasie wszelkie motywy swojego działania. Odebrałem te lekcje reżyserskiego montażu jak budujący przykład aktu ofiarowania, w którym postać mistrza ma odwagę zaryzykować popełnienie błędu, ukazanie pod maską doskonałości swojej niewiedzy.

Pogłębiona obecność

Projekt ISTA ustanawia metapoziom dyskursu o teatrze i sztuce w ogóle. Zadając rzadkie dzisiaj pytanie o zasady ogólne, Barba sytuuje siebie i towarzyszących mu poszukiwaczy w przezroczystej kuli laboratorium chemicznego. Czy może lepiej jest powiedzieć alchemicznego, gdyż ta trwająca już dwadzieścia pięć lat „wyprawa” jest przecież poszukiwaniem idealnej syntezy, ogólnej zasady zasad, która – w tym miejscu na płaszczyźnie teatru – określa świat i pozwala interpretować go za pomocą klucza otwierającego wszelkie drzwi. Nie jestem pewien, czy samo założenie tego projektu badawczo-artystycznego jest możliwe do realizacji, gdyż Barba usiłuje wytłumaczyć racjonalnie coś, co zabiegowi racjonalizacji się nie poddaje. Nie poddaje, gdyż według mnie zwa owego poszukiwanego „stanu pogłębionej obecności” wyzierają założenia filozoficzne, jeżeli nie metafizyczne dotyczące możliwości przemienienia rzeczywistości na płaszczyźnie sztuki. Ciało aktora staje się „ciałem teatralnym”, wzbogaconym o jakiś rodzaj specyficznej „obecności”, która ma leżeć u podstaw fenomenu teatru. Obojętnie ile napisałoby się na ten temat, ile kultur i technik teatralnych przebadano, próbując znaleźć receptę na owo „pogłębianie obecności”, nie jest możliwe wypracowanie kryteriów sprawdzalności takich stanów. Według mnie rozmowa o ciele wytwarzającym wewnątrz-

ne napięcie, wydzielającym „sceniczną aurę” jako podstawie teatru jest rozmową w kategoriach metafizycznych, które nie poddają się empirycznym metodom racjonalnego badania, jakie usiłuje przeprowadzać Barba, uwydatniając dajmy na to specyfikę ruchów aktora *nō* i przyrównując ją do sposobu poruszania się tancerza *candoble*. Przeprowadzając badanie empiryczne, musimy przede wszystkim wypracować kryteria sprawdzalności poszukiwanego stanu. Nie da się jednak wypracować takowych odnośnie do tego, czy aktor pogłębił sceniczną swoją obecność czy nie. I tutaj w moim mniemaniu, w słabości metodologicznej leży największa siła idealistycznego zamierzenia ISTA. Sądzę, że Eugenio Barba zdaje sobie sprawę z niemożności ostatecznego stwierdzenia, w jakich warunkach zaczyna się wydzielać ów specyficzny stan „pogłębionej obecności”. Nie ulega jednak wątpliwości, że poszukując sposobu zwerbalizowania czegoś, czego zwerbalizować się nie da, Barba ukazuje cel swoich poszukiwań w całej pełni, tyle, że na innym poziomie komunikacji. „Sekretny język aktora”, jego sposób metafizycznego przebywania, dociera do nas poza słowami, poza słowami odbywa się ta cudowna przemiana rzeczywistości w teatrze, powód dla którego wciąż i wciąż do teatru wracamy. Zdaje się o tym wiedzieć Barba, kiedy ukazując ciągle nowe meandry artystycznych technik, zarazem mruga do nas okiem. Jego słowa skazane są na porażkę, ale być może sam proces usiłowań, rzemieślniczej i ukierunkowanej pracy, która ma miejsce w laboratoriach ISTA, pozwala na zbliżenie do nieosiągalnego celu, tyle że właśnie na poziomie, który nie jest ekspresywny, tylko przedekspresywny. Sam Eugenio Barba zdaje się komentować te domysły, kiedy w książce *Teatr, samotność, rzemiosło, bunt*. Píše: „Jak w historii nauki, tak w historii sztuki i teatru to, co najistotniejsze, ukryte jest poza doskonaleniem metod, poza intencjami pedagogicznymi i przekazywaniem wiedzy. (...) Więc – to jasne – mamy czego uczyć. Chociaż wiemy, że rezultaty zawsze mogą stać się balastem, martwym ciężarem. Najważniejsze pozostaje spotkanie między naszym osobistym poczuciem pustki, uporem w jego łagodzeniu i wiatrem. Nic z tego nie daje się przekazać. To jest strefa ciszy. Jednak trzeba mówić. Dokładnie dlatego, że to, co istotne – milczy”.¹

¹ Eugenio Barba *Teatr, Samotność, rzemiosło, bunt*. s. 52. Tłum. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Droździel, wyd. Instytut Kultury Polskiej UW, redakcja przekładu Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2003 r.