

Teatr przed końcem świata

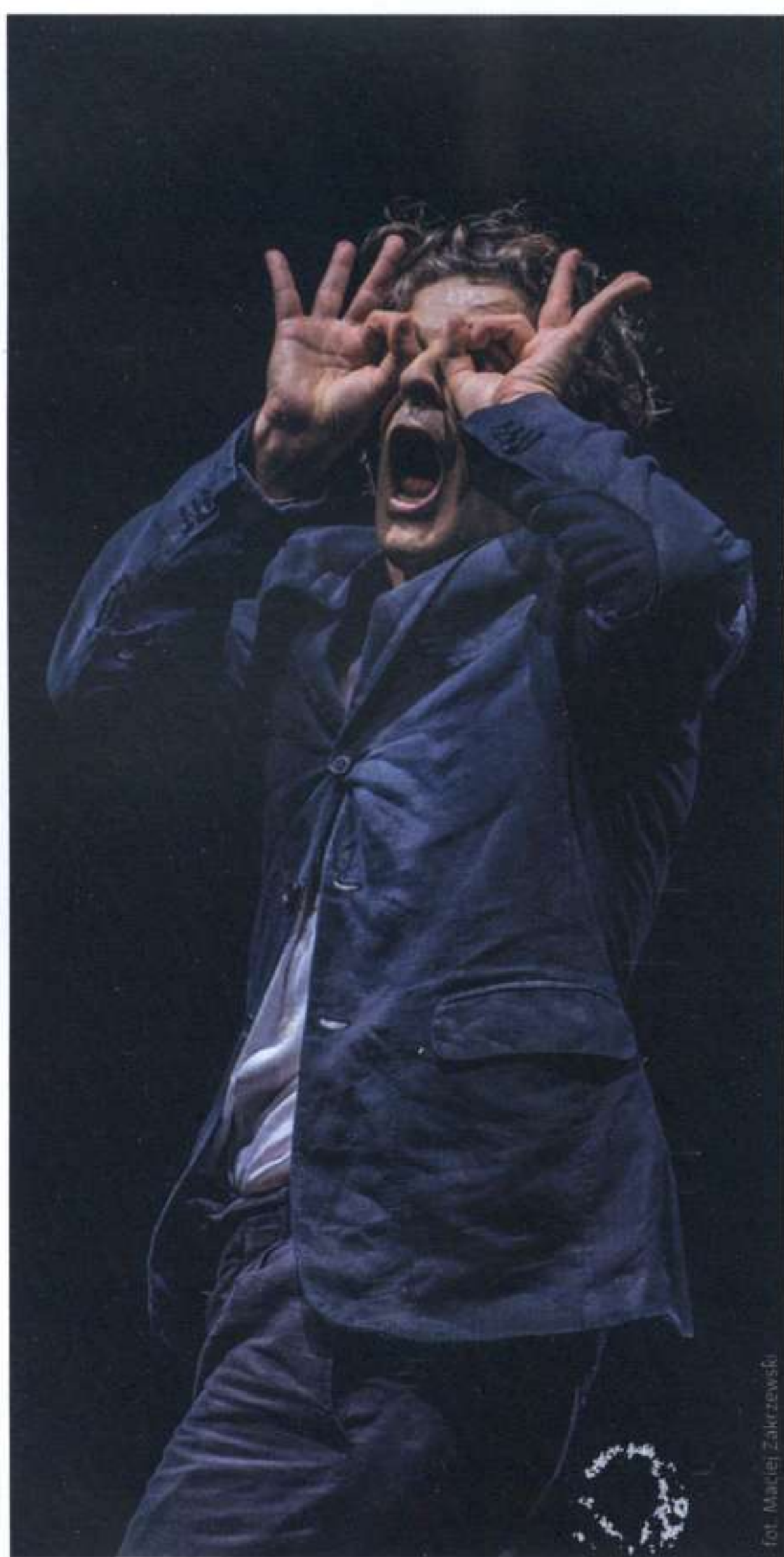
AUTOR: MIROSŁAW KOCUR

W tym roku Olimpiada odbywała się pod auspicjami Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Duch reżysera i reformatora teatru ujawniał się podczas całego festiwalu, nawet w najbardziej egzotycznych okolicznościach.

■ Tegoroczna Olimpiada Teatralna zbiegła się z polityczną pacyfikacją Teatru Polskiego we Wrocławiu. W programie festiwalu znalazły się wprawdzie wrocławskie *Dziady*, pierwszy raz wystawione w całości, czy głośna w świecie *Wycinka*, ale były to łabędzie śpiewy, bo w najbliższej przyszłości spektakle te nie zagoszczą na Scenie im. Jerzego Grzegorzewskiego. Zmiany w Teatrze Polskim wywołały protesty mieszkańców miasta. Po raz pierwszy w dziejach teatru publiczność zbuntowała się nie przeciw artystycznym eksperymentom, ale w obronie artystów i kultury narodowej. Znakomity zespół, który zasłynął wybitnymi inscenizacjami polskich klasyków, nie tylko *Dziadów*, ale też *Sprawy Dantona* czy *Termopil polskich*, to wszak nasze dobro narodowe.

Wspaniałe święto teatru światowego we Wrocławiu dowiodło, że istnieje wciąż duże zapotrzebowanie na sztukę z najwyższej półki. Grotowski, Grzegorzewski czy Tomaszewski wychowali bardzo wymagającą publiczność. Wrocławianie wciąż kultywują pamięć o wybitnych przedstawieniach i ambitnych przedsięwzięciach artystycznych, jak *Nocne czuwanie* czy *Teatr źródeł*. Farsy, rocznice, koronacje i rekonstrukcje bitew nie zastąpią takich arcydzieł jak *Księżę Niezłomny*, *Śmierć w starzych dekoracjach* czy *Przyjeżdżam jutro*.

Z finansowym wsparciem programu Europejskiej Stolicy Kultury udało się we Wrocławiu zorganizować zadziwiająco bogatą Olimpiadę Teatralną. Przez cały miesiąc, od rana do nocy, w różnych miejscach miasta i w wielu językach odbywały się warsztaty, wykłady, spotkania z artystami, debaty ekspertów, kon-



Amor, reż. Theodoros Terzopoulos, Teatr Attis (Grecja)

certy, remiksy i pokazy spektakli najwybitniejszych twórców współczesnego teatru. Przez pięć dni swoje przedstawienia prezentowali artyści dolnośląscy. Cały tydzień trwał festiwal „Dziady. Recykling”. Można było zobaczyć, obok wrocławskich, także *Dziady* z Teatru Narodowego oraz wziąć udział w autentycznych rytuałach opętania, brazylijskim *candomblé* i haitańskim *vodou*. Nurt „Więcej

niż teatr” proponował pogłębioną dyskusję nad projektami teatralnymi z udziałem artystów niepełnosprawnych. Nurt „Eastern Line” prezentował niezależne teatry z Europy Wschodniej, a w „Programie Instytutu Grotowskiego”, pośród wielu innych gwiazd, wystąpili Maja Komorowska i Teatr Tessenkai z Tokio, jeden z najwybitniejszych i najsławniejszych zespołów tradycyjnego teatru *nō*.

Ujarmianie eksplozji

W tym roku Olimpiada odbywała się pod auspicjami Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, co oczywiście wpłynęło na program całego wydarzenia i listę zaproszonych gości. Duch Grotowskiego ujawniał się nawet w najbardziej egzotycznych okolicznościach. Podczas pokazu pracy artystów teatru *nō* wielki aktor Tetsunojō IX Kanze cytował Grotowskiego i dowodził, że polski reżyser najtrafniej uchwycił istotę sztuki *nō*, kiedy ją nazwał „ujarmianiem eksplozji”.

W najgłośniejszych przedstawieniach Grotowskiego ciało odgrywało fundamentalną rolę. Gesty, grymasy i ruchy aktorów komunikowały znaczenia wyraziściej niż słowa, często wypowiadane szybko lub melorecytowane. Teatr fizyczny uprawiają dziś liczni twórcy. Ale nie wszyscy przyswoili lekcję Grotowskiego. W wielu spektaklach Olimpiady zhistryzowane ciała mało komunikowały. Zamiast wyrazistych hieroglifów aktorzy, choć pełni energii, demonstrowali bełkotliwe samoumartwianie. Kliniknym przykładem był solowy popis tancerza Cédrica Charrona w spektaklu *Czekaj, czekaj, czekaj... (dla mojego ojca)*. Jan

Fabre, głośny belgijski reżyser i choreograf, kazał Charronowi przez godzinę na zmianę to rzucać się po scenie, to spokojnie wygłaszać do mikrofonu patetyczne monologi. Odbywało się to pośród malowniczych, gęstych dymów, sugerujących chmury. Tancerz ofiarnie upadał na kolana i łokcie, ryzykując poważne uszkodzenie stawów, ale jego wysiłki były bezkształtne, wciąż takie same i w efekcie bez sensu.

Nieujarzmione ciała kłębiły się podczas występów wielu zespołów niezależnych. Szlachetnym wyjątkiem było skromne, ale wyjątkowo piękne przedstawienie *Camille* Kamili Klamut i Ewy Pasikowskiej. Świetna też była, a chwilami nawet porywająca, choreografia spektaklu *Disconnected* międzynarodowej grupy Farma v jeskyni z Pragi. Sensy brawurowych etiud nie były już jednak takie oczywiste. Szczególnie problematyczny wydał mi się związek choreografii z osobami cierpiącymi na *hiki-komori*, syndrom wykluczenia. A taki przecież, wedle deklaracji twórców, miał być ambitny temat tego doku-przedstawienia. Reżyser i choreograf Viliam Dočolomanský nie zdołał niestety wyartykułować swych szlachetnych intencji.

Działają jednak wciąż wielcy artyści, którzy rozwinęli własny język ciała, porównywalny z dokonaniem Grotowskiego. Dwóch z nich odwiedziło Wrocław. Olimpiadę Teatralną zainaugurowały *Trojanki* Eurypidesa. Japoński reżyser Tadashi Suzuki stworzył to przedstawienie w 1974 roku. Znakomicie wykorzystał tradycyjne praktyki japońskie do inscenizacji antycznego tekstu, budując zarazem na wskroś współczesne widowisko. Suzuki, jak wcześniej Grotowski, poddał swych aktorów surowej, klasztornej wręcz dyscyplinie. Stworzył własny trening aktorski, oparty na specyficznym kroku i ruchu ciała. Cztery dekady później, w wykonaniu kolejnego pokolenia artystów, *Trojanki* Suzukiego wciąż porażają. I są dziś dojmująco aktualne. Każdego dnia nowe ofiary lokalnych konfliktów czekają w strachu na deportację.

Tadashi Suzuki ujarzmia i dyscyplinuje erupcje energii aktorów w tradycji teatru *nō*. Theodoros Terzopoulos wykorzystuje greckie kultury opętania. Opracował niezwykłą technikę oddechów energetyzujących aktorów i umożliwiających im pełniejszą artykulację głosu. Swój teatr grecki reżyser dedykował Attisowi, pięknemu herosowi, który sam siebie wykastrował. We Wrocławiu Terzopoulos pokazał trzy przedstawienia, ale najciekawszy wydał mi się *Amor*, wyjątkowo udany przykład



Maskarada. Wspomnienia przyszłości, reż. Walerij Fokin, Teatr Aleksandryjski [Rosja]

nowoczesnego kunsztu aktorskiego. W godzinny spektakl występuje tylko para artystów.

Antonis Myriagkos wciela się w... giełdę papierów wartościowych. Rewelacyjnie i błyskotliwie żongluje dłońmi, eksplodując równocześnie seriami liczb, wypowiedzianych w zawrotnej szybkości po grecku, angielsku i włosku. Nie przejęzicza się ani razu. Aglaia Pappa, ukryta do ramion w rurze, trwa w zamrożonym uśmiechu, wydając z siebie sporadyczne okrzyki po angielsku i grecku, w rodzaju „kup mnie” czy „sprzedaj mnie”. W scenie kulminacyjnej aktorka ukazuje się na krótko w całej krasie, żeby zmysłowo zatańczyć. Współczesny Amor uwodzi poprzez liczby, bo gra na giełdzie to dziś wyjątkowo silny afrodyzjak. Doskonałość techniczna łączy się w tym niezwykłym spektaklu z dużym poczuciem humoru. Oryginalny pomysł został precyzyjnie i zabawnie wyartykułowany nowatorskimi, ale też zrozumiałymi środkami teatralnymi. Mistrzowska lekcja reżyserii.

Humor zdecydowanie odróżnia Teatr Attis od Teatru Laboratorium. Sprawia, że prętno sceniczne przestaje być dostrzegalne. Intensywne działania fizyczne nabierają lekkości i stają się zadziwiająco czytelne. Tadashi Suzuki i Theodoros Terzopoulos różnymi technikami ożywiają i ujarzmiają ciała swoich aktorów, ale łączy ich troska o widza. Obaj precyzyjnie komponują partytury ról i sceniczne obrazy. Ciała ich aktorów, nawet w transie czy

stanie ograniczonej świadomości, zachowują wyrazisty kształt.

Sztuka transu

Ryszard Cieślak w dwóch ostatnich przedstawieniach Grotowskiego – *Księżę Niezłomny* i *Apocalypsis cum figuris* – nie grał Don Ferdynanda czy Ciemnego, ale doświadczał nawiedzeń. Archetypem obu ról był Jezus. Aktor całym sobą poświadczał więc aktualność Ewangelii. Do legendy przeszła siła oddziaływania kreacji Cieślaka na publiczność, choć jego akt totalny spełniał się w profesjonalnym teatrze eksperymentalnym, a nie w chrześcijańskiej świątyni. Podczas długich, żmudnych prób aktor wpisywał w swój umysł partyturę roli tak głęboko, że potem, podczas spektaklu, mógł działać ciałem i głosem bez udziału świadomości.

Performerzy Suzukiego czy Terzopoulosa również zdają się grać w transie. Michał Zadora do podobnego stanu doprowadził Bartosza Porczyka we wrocławskich *Dziadach*. Wielogodzinne studia nad rozszyfrowaniem trudnego tekstu zaowocowały pogłębionym zapamiętaniem partytury roli Konrada. Porczyk, szczególnie w części IV, nie tyle gra, co jest grany, poprzez ciało i głos transmituje tekst z własnej podświadomości. Przed każdym spektaklem aktor długo ćwiczy na sali, żeby nabrać kondycji do wielogodzinnej transmisji strumienia roli. Może dlatego w przedstawieniu każde słowo Mickiewicza można zrozumieć.

Podczas Olimpiady wrocławskie *Dziady* zostały skonfrontowane z *Dziadami* warszawsko-litewskimi, wyreżyserowanymi przez Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym. Nekrošius, bardziej niż Zadara, nadał całemu widowisku spójną estetykę. Skomponował serię obrazów, często pięknych, ale nie zadbał, by aktorzy w tych obrazach zamieszkali. Może zabrakło czasu. Artyści skrupulatnie odgrywają kolejne układy, nie kontrolują jednak w pełni swych ekspresji. W scenach intensywnych nieznośnie wrzeszczą, a w monologach tracą głos. Trudno zrozumieć słowa. Chwilami miałem wrażenie, że grali po litewsku. Odarcie *Dziadów* z rytuału odbiera inscenizacji wymiar mityczny.

Ludyczna część II *Dziadów* w spektaklu Zadary, może nie tak pięknie rozwiązana jak w warszawskiej inscenizacji Nekrošiusa, uwspółcześniała i, moim zdaniem, uwiarygadniała rytuał. Zdarzyło mi się wziąć udział w podobnych uroczystościach przed laty na Łemkowszczyźnie. Kicz tylko wzmacniał grozę i powagę wydarzenia.

Trans nie jest oczywiście metodą teatralną. Termin ten ma tylko wyeksponować niepsychologiczne korzenie współczesnego aktorstwa. Wbrew diagnozom niektórych teatrologów, powtarzanym także podczas Olimpiady, sztuka nie utraciła kontaktu z rytuałem. Każde udane przedsięwzięcie artystyczne, bez względu na intencje twórców, może stać się źródłem głębokich przeżyć duchowych, zarówno artyści, jak i widza. Grę Porczyka czy aktorów Terzopoulou nazywam „transem”, żeby uwypuklić szczególny charakter procesu twórczego w teatrze. Na scenie artyści żyją intensywniej niż w życiu prywatnym. Podczas prób poddają własne organizmy odważnym eksperymentom i wyczerpującym ćwiczeniom. Stosują też niekiedy ryzykowne techniki transformacji, zapożyczane z praktyk monastycznych. Powoływanie w sobie Innego jest w istocie doświadczeniem religijnym.

Trans teatralny różni się od transu rytualnego stopniem utraty świadomości. Członkowie sławnej świątyni Ilê Axé Opô Ajagunã z Salvadoru w stanie Bahia, zaproszeni na Olimpiadę, wezwali szesnaście *orixás* do Wrocławia. Ujawniło się osiem bóstw, opętując tancerzy podczas czterogodzinnego rytuału *candomblé* w Starej Piekarni. Boskie energie wyparły z Brazylijczyków ich własne, pojedyncze tożsamości. *Orixá* opętuje i przemienia człowieka totalnie.

Trans, religia czy rytuał to słowa protezy. Mają sygnalizować, że dobry teatr to więcej niż teatr.

Powroty do źródeł

Grotowski chyba najdobitniej w XX wieku podkreślał źródłowy wymiar rewolucji w sztuce. Pisał w *Performerze*: „Odkrycia są daleko za nami i trzeba odbyć długą podróż wstecz, aby dotrzeć aż do nich”. Podczas Olimpiady zwrot ku źródłom pojmowano różnie.

Walerij Fokin w Teatrze Aleksandryjskim zrekonstruował cztery sceny *Maskarady* Lermontowa z legendarnej inscenizacji Wsiewołoda Meyerholda, granej w tym samym teatrze przed stu laty. Było to jedno z najważniejszych przedstawień radzieckiego reżysera i komunisty, który przyczynił się istotnie do rozwoju nowoczesnej sztuki reżyserii. Fokin ożywił stare szkice, makiety i partytury współczesnymi technologiami. Perfekcyjnie zrealizowany i przepiękny wizualnie spektakl zachował coś z ducha Meyerholdowskiego oryginału dzięki porwijącej kreacji Petra Semaka w roli Arbienina. Wspaniała lekcja mądrego dialogu z historią.

Pippo Delbono, niestrudzony w teatralizowaniu własnej biografii, na prośbę umierającej matki przeczytał ponownie Ewangelie. Swoją nową sztukę stworzył w Zagrzebiu, z aktorami Chorwackiego Teatru Narodowego. Podczas prób spotkał uchodźcę z Afganistanu. Zaprosił go do przedstawienia, żeby opowiedział swoje trudne życie. Teatr po raz kolejny mógł się narodzić z prawdziwych opowieści.

Romeo Castellucci proponował z kolei powrót do źródeł kultury. Druga część spektaklu *Zstąp, Mojżeszu* rozgrywa się w paleolitycznej jaskini. We Wrocławiu Castellucci wyreżyserował tę scenę z polskimi ochotnikami. Nie udawali „małpoludów”. Poruszali się jak ludzie współcześni, choć byli nago i grali w maskach. Ten zabieg nadał przepięknej scenie wymiar metafory i pozbawił ją komiksowych odniesień. W finale kobieta, oplakująca śmierć dziecka, podeszła do przezroczystego ekranu oddzielającego scenę od widowni i odcisnęła na nim serię krwawych śladów dłoni. Potem wymazała krwią olbrzymie SOS.

Paleolityczni łowcy-zbieracze pozostawili setki śladów dłoni na skałach i wewnątrz jaskiń. Najstarsze, datowane na 40 000 lat, mogli zrobić neandertalczyki. To pierwsze świadectwa działań symbolicznych człowieka i bezsprzeczny dowód zachowań kulturowych. Dodanie paleolitycznej sekwencji po pierwszej,

współczesnej części spektaklu przemieniło opowieści o nienarodzonym Mojżeszu w uniwersalny moralitet. Castellucci, współtwórca teatru Societas Raffaello Sanzio, po raz kolejny dowiódł, że jest duchowym spadkobiercą renesansowego geniusza.

Zwrot ku źródłom zaproponował także Peter Brook, najwybitniejszy reżyser teatralny XX wieku. Powrócił raz jeszcze do *Mahabharaty*, sanskryckiego kompendium wiedzy o człowieku. Trzydzieści lat temu w kamieniołomach pod Awinionem Brook pokazał po raz pierwszy dziewięciogodzinną inscenizację całego eposu. Prace nad scenariuszem trwały osiem lat. Spektakl uznano za jedno z największych dokonań artystycznych drugiej połowy XX wieku. Nowy projekt jest minimalistyczny, ale nie mniej doniosły. W *Battlefield (Polu bitwy)* Brook skupia się na finale *Mahabharaty*. Świat wprawdzie przetrwał wielką wojnę, ale ziemię pokrywają miliony trupów. Zwycięzcy wcale nie są szczęśliwi. W wojnie każdy przegrywa.

Cztery dni przed pokazem *Pola bitwy* we Wrocławiu Amerykanie powierzyli rządy nad światem bogatemu narcyzowi zauroczonemu Putinem. Nowe technologie już wkrótce umożliwią błyskawiczną likwidację ludzkości. Kolejna *Mahabharata* nie powstanie.

Dopóki żyjemy

Tegoroczna Olimpiada Teatralna umożliwiła pogłębioną debatę nad stanem współczesnego teatru. Intensywny miesiąc pokazów i rozmów napawa optymizmem. Wciąż powstają teatralne arcydzieła. Nawet trudna, eksperymentalna sztuka może liczyć na sukces. Wrocławska publiczność entuzjastycznie przyjęła Roberta Wilsona w *Ostatniej taśmie Krappa* i rosyjską wersję spektaklu *Max Black* Heinera Goebbelsa.

Starzy mistrzowie nie wymarli i nawet po dziewięćdziesiątce, jak Peter Brook, tworzą wybitne spektakle. Młodzi artyści, pomimo kłopotów z artykulacją, bez kompleksów buntują się i proponują własną sztukę. Jednym z hitów Olimpiady był spektakl *Matka Courage krzyczy* grupy Układ Formalny, założonej przez studentów wrocławskiej PWST. Mam nadzieję, że w przyszłości to oni lub ich koledzy przejmą Teatr Polski we Wrocławiu. Sztuka przetrwa. Dopóki żyjemy. ■

VII Olimpiada Teatralna
„Świat miejscem prawdy”
Wrocław, 14 października – 13 listopada 2016