

„HERODY” NA DESKACH TEATRU JANA DORMANA

Kiedy w 1986 roku rozpoczęłam na Żywiecczynie badania etnograficzne zespołów obrzędowych, spotkałam się z nadzwyczaj żywą w tych kręgach pamięcią o nieżyjącym już Janie Dormanie.¹

Jan Dorman znany jest przede wszystkim jako twórca teatru dziecka. Jego ponad trzydziestoletnia działalność jako autora i reżysera nowatorskich przedstawień dla dzieci i młodzieży, a pod koniec życia także dla dorosłych, była tematem wielu recenzji prasowych oraz artykułów w specjalistycznych tytułach z zakresu sztuki oraz pedagogiki w kraju i za granicą.

O fascynacji Dormana teatrem ludowym pisano niewiele. Były to wzmianki przy okazji recenzji teatralnych i relacji z imprezy „Herody”. Najcenniejszymi źródłami stanowiącymi rzetelną podstawę do analizy roli folkloru w szczególności zaś rodzimego teatru ludowego w ogólnej koncepcji teatru Dormana należą wypowiedzi samego artysty. Artykuł ten powstał w głównej mierze w oparciu o liczne rozmowy przeprowadzone przeze mnie w latach 1986-1990 (przy okazji badań żywieckich obrzędowych zespołów kolędniczych „Dziady” i „Szlachcice”) na temat „Herodów” — przeglądu zespołów kolędniczych okresu bożenarodzeniowego i noworocznego organizowanego przez Jana Dormana w latach 1965-1973 w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie.

Swoich informatorów podzieliłam na dwie grupy. Do pierwszej zaliczyłam członków zespołów obrzędowych z Żywiecczyny, zarówno tych, którzy znali Dormana osobiście i brali udział w przeglądzie, a których informacje były dla mnie najcenniejsze, jak i tych, którzy znali Dormana jedynie z opowiadań. W drugiej grupie znaleźli się jego współpracownicy ze Śląska i Zagłębia, koledzy z teatru oraz rodzina.

Jak doszło do pierwszych „Herodów” i skąd pomysł przeniesienia obrzędu na scenę teatralną? Żona Dormana — Janina — tak mówi na ten temat: „Po wojnie, kiedy mieszkaliśmy w Sosnowcu przyszli do naszego domu podczas Bożego Narodzenia chłopcy z gwiazdą i śpiewali kolędy. Oni byli aż z Piekar Śląskich. Wtedy nie wolno było chodzić ‘Herodom’ ani kolędować. A przecież chodzili, ‘Mikołaje’, ‘Łucje’. Kiedyś szliśmy koło dworca w Sosnowcu, a tu idą ‘Herody’, jeden ‘diabełek’ z różkami miał chyba sześć lat, pozostali chłopcy byli niewiele starsi. Byli głodni i zziębnięci. Mąż powiedział do nich: — Zgłoście się do teatru w Będzinie, będziecie występować na scenie”.²

Rekrutację do pierwszego przeglądu zorganizowali sami Dormanowie — zbierając od spotkanych na ulicy kolędników adresy zamieszkania. W pierwszych „Herodach” udział wzięło siedem zespołów z: Gliwic — Bojkowa, Czeladzi, Dąbrowy Górniczej, Białego Kościoła, Zielonki i Strzemieszyc. W tym miejscu przypomnieć należy, że wprowadzony w okresie stalinowskim urzędowy zakaz kolędowania obowiązywał w formie ograniczonej w niektórych regionach kraju aż do 1989 roku. Na przykład w latach osiemdziesiątych nie było co prawda całkowitego zakazu na Żywiecczynie, ale zespoły musiały mieć zezwolenie wydane przez naczelnika gminy określające trasę kolędowania oraz rodzaj zabaw i figli kolędniczych. Brak zezwolenia upoważniał urząd gminy do ukarania kierownika grupy grzywną.

Dorman zdawał sobie sprawę z tego, że obrzęd kolędniczy w wersji scenicznej traci bardzo wiele: „(...) przenosząc zwyczaj kolędowy na scenę przekształcamy sakralną zabawę, zakłócamy przyjęty porządek, (...) obrzęd wyjęty ze środowiska zachowuje nadal formę rytuału, ale pozbawiony jest życia, przenosi uczestników w inny świat”.³



Będzin 1973. Herod, Zespół z Bębła, d. pow. krakowski

Utrzymanie przy życiu różnych form obrzędu bożenarodzeniowego i noworocznego — to pierwszy ważny powód zorganizowania „Herodów”. Wiązał się on z koniecznością przybliżenia współczesnemu człowiekowi tradycyjnych obrzędów. Drugim, równie ważnym motywem była fascynacja teatrem ludowym, w efekcie której Dorman przeniósł niektóre elementy konwencji tego teatru do własnych inscenizacji, bowiem w zastanej konwencji teatru zawodowego nie znajdował takich elementów, „(...) które wzmacniałyby konstrukcję kompozycji scenicznych. Brakowało w nich jędrnego materiału, który zespala, wiąże poszczególne fragmenty budowanych epizodów. Szukałem — pisał — poza tym sposobu na interpretację współczesnego tekstu. Dawna metoda „wyczuwania” emocjonalnego, przeżywania, klóciła się z moimi założeniami estetycznymi. W poszukiwaniach swoich zwróciłem się do teatru obrzędów. Aby nazbierać tych materiałów najwięcej postanowiłem zorganizować Przegląd Zespołów Obrzędowych. To, że impreza nabrała innego charakteru i obok moich zamiarów znalazła uznanie wśród ludzi parających się zagadnieniami sztuki ludowej (...) myślę, że jest zasługą zapotrzebowania społecznego”.⁴

Drugie „Herody” postanowił Dorman zorganizować w sposób bardziej metodyczny. W okresie świąt Bożego Narodzenia wyjechali z żoną na wsie zagłębiowskie i podkrakowskie, aby odnaleźć i zachęcić do występów w teatrze kolędujące tam zespoły. Wśród miejscowej ludności spotkali się jednak z niechęcią i brakiem zaufania. W obawie przed sankcjami ze strony władz nie chciano udzielać im żadnej informacji. Dopiero po długich i cierpliwych wyjaśnieniach, że intencją i celem przyjazdu jest uchronienie od zapomnienia starych zwyczajów, rozmówcy dawali się przekonać i „zdradzali” adresy kolędników.

W drugim Przeglądzie udział wzięło już kilkanaście zespołów. Na imprezę przyjechali ponadto z całego kraju: reżyserzy, scenografowie, pisarze, reporterzy i dziennikarze z Telewizji Polskiej, Polskiego Radia oraz Kronika Filmowa.

Kolejną imprezę postanowił Dorman wzbogacić o inne, poza „Herodami” formy kolędowania. „Wiedziałem o istnieniu ‘Dzia-

dów' i „Szalachciców” występujących w okolicach Żywca. Blżej ich nie znałem. Ruszyłem zatem w góry tym gorliwiej i z większym zaciekawieniem”.⁵

„Podczas którychś świąt Bożego Narodzenia mąż „zginął” w górach — wspomina Janina Dormanowa — pojawił się dopiero w kilka dni po świętach. Dotarł do Zwardonia i Lalik, gdzie zauroczyły go kołędujące tam grupy zwane „Dziadami” i „Szalachciami”. Maskę kołędnicą z „Dziadów” wykorzystał w 1967 r. do spektaklu *Szczęśliwy książę*.

Dorman miał kontakty z zespołami „Dziadów” z Pietrzykowic, Żabnicy Górnej, Milówki, Kamesznicy, Lalik i Zwardonia. Wszystkie te grupy najpierw poznał w terenie, a potem zaprosił do Będzina. Podziwiał instynkt „górali od Żywca”, który pozwalał im na twórcze przekształcanie scenariusza obrzędu. Dzięki kilkuletnim obserwacjom tych zespołów w warunkach naturalnych i na scenie Dorman dostrzegł, że to, co było zabawą, przybierało z biegiem czasu formę artystyczną. W zespołach pojawiały się nowe postaci, które były reakcją na otaczającą rzeczywistość. Artysta podaje przykład twórczego potraktowania roli Cyganów w jednej z grup. Para „nowoczesnych” Cyganów, jako całość inscenizacyjna i plastyczna to transpozycja oryginalna i trafna. „Ludzie sądziłoby, że to kradzież pomysłu od Witkacego” — zauważa Dorman.⁶ Wyniki prowadzonych przeze mnie badań etnograficznych potwierdziły spostrzeżenie Dorman o intuicji artystycznej i temperamencie twórczym członków „Dziadów”.⁷ We wszystkich kilkunastu znanych mi zespołach zaobserwowałam twórcze (ale jednocześnie zgodne ze specyfiką myślenia ludowego) podejście do „scenariusza” obrzędu i ról w nim występujących, a także rozwój plastyki obrzędowej. Oczywiście stopień i rodzaj twórczych rozwiązań był różny w poszczególnych grupach, bardziej lub mniej nowatorski (treść), czy oryginalny (forma inscenizacyjna).

Spośród znanych Dormanowi żywieckich grup „Dziadów” — dwie oceniał on bardzo wysoko, a mianowicie z Lalik i ze Zwardonia. W Lalikach był bardzo często, zaprzyjaźnił się tam z Ludwikiem Pytlem — kierownikiem grupy, oraz jego córką Anielą Matusznych.

Ludwik Pytel związany był z zespołem obrzędowym „Dziadów” od dziecka. Od 1937 r. do śmierci — w 1968 r. — kierował grupą. Był znaną i popularną postacią w Szarych Groniach (tak nazywały się Laliki do 1947 r.). Z zawodu gajowy, przez jakiś czas prowadził sklep kolonialny, był niewątpliwie człowiekiem nietuzinkowym, o wielu zainteresowaniach i uzdolnieniach. Aniela Matusznych troskliwie przechowuje dyplom, jaki otrzymał jej ojciec w 1937 r. za uczestnictwo w „Święcie Gór” z zespołem obrzędowym z Lalik. Był to jedyny w tej imprezie i pierwszy zarazem w historii „Święta Gór” zespół obrzędowy. Rola Ludwika Pytla w zespole „Dziadów” nie ograniczała się do funkcji kierowniczych. Był w jednej osobie organizatorem, inspiratorem, wychowawcą, wykonawcą masek i strojów oraz aktorem — jednym z „dziadów”. Pozostawił po sobie dowód niewątpliwego talentu plastycznego: cztery maski (dwie wersje Żyda i dwie Diabła) pełne ekspresji i psychologicznej prawdy, unikatowe dzisiaj przykłady z zakresu plastyki obrzędowej. Jako model do wykonania masek Żyda — „Pachciarza” posłużył Żyd, prowadzący wówczas gospodę w Szarych Groniach. Maski wykonane przez Pytla żyją, są nieodłącznymi rekwizytami dla wykonawców współczesnego zespołu „Dziadów”, prowadzonego przez wnuka — Dariusza Matusznego.

Aniela była szóstym i najmłodszym dzieckiem Ludwika i Stefanii Pytel. Jako jedyna z rodzeństwa pozostała w Lalikach, wyszła za mąż za Laliczanina i po śmierci ojca przejęła kierowanie grupą „Dziadów”. Jest to sytuacja wyjątkowa, aby obrzędem, do którego tradycja „dopuszczała” wyłącznie mężczyźni zajmowała się kobieta. Rolę Anieli Matusznych w podtrzymaniu kultury i tradycji ludowej w Lalikach w pełni docenił Jan Dorman, który wielokrotnie korzystał z jej wiedzy i doświadczenia w okresie organizowania „Herodów” i w pracach inscenizacyjnych inspirowanych teatrem ludowym. Poza informacjami czysto technicznymi Aniela wprowadziła Dorman w świat wiedzy „tajem-

nej”, w warstwę symboliczno-magiczną obrzędu. „Anielę Matuszczak (!) z Lalik koło Żywca poznałem jeszcze przed śmiercią jej ojca. Teraz, jak za życia Pytla zbierają się chłopaki, aby przysposobić się do kołędowania. Aniela w okresie gorączkowym przygotowań do świąt Bożego Narodzenia musi znaleźć czas, aby wyciągnąć rekwizyty z komory, musi przygotować materiały do reperacji sprzętu. Brakujące trzeba zamówić. Ojciec zamawiał maski u Kubaszcyka. Mimo zawiei, mimo mrozu Aniela dociera do Koniakowa i przedstawia prośbę reżyserską. Kubaszczyk chętnie wykona zamówienie, ale czy zdąży, trzy maski to dużo. Aniela podobnie jak ojciec potrafi zachęcić, potrafi przekonać. Niełatwo zgarnąć całe towarzystwo, kiedy u każdego w domu inne prace, każdy pracuje — to w Zwardoni „na tartaku”, „to w Milówce na kolei” a są nawet i tacy co dzień w dzień dojeżdżają pociągami do Żywca (...). Rozmawiamy o kolejnym wyjeździe zespołu do Będzina. Aniela narzeka na zespół, że próżniaki, huncwoty, pijaki i gamonie. Ona ma już dość tego wszystkiego (...) Ale gdy chłopcy pozbierają się w izbie, jak „fryga” ugania się przy piecu. W izbie gorąco. Aniela rozdaje maski (...) Izba przeistacza się w dziedziniec. Sufit unosi się w górę. Zakładam maskę diabła — tańczę razem z nimi”.⁸

W Lalikach na Welniakowce stoi do dziś „dziadowska chałpa” — dom Ludwika i Stefanii Pytel. W nim przez pięćdziesiąt lat zbierał się każdego roku na Szczepana i Sylwestra zespół kołędników. W nim przygotowywali się do obchodu wsi, w nim odbywała się na zakończenie sylwestrowa potańcówka. Obecnie zespół „Dziadów” prowadzi w Lalikach Darek Matusznych, trzeci w sztafecie pokoleniowej rodziny. Dzięki wiedzy na temat obrzędu przekazanej przez matkę, troskliwie przechowanym rekwizytom i strojom, był w stanie po kilkuletniej przerwie reaktywować zespół złożony z ludzi młodych, jego rówieśników. Zespół, którym opiekuje się jest przykładem umiędlonego łączenia tradycji opartej na najstarszych przekazach z eksplozją młodzieżowej fantazji i żywiołowości. „Dziady” — mówi Darek — to pełna improwizacja teatralna, ale obowiązkowo zachowane być muszą obrzędowe sceny, które mają znaczenie symboliczne. Dążę do odtworzenia zespołu według najstarszych przekazów. Szereg ról zapomniano albo zaniechano. 'Księdza', 'Anioła', 'Dziegiarza'.” Obrzęd jest dla zespołu zabawą integrującą wszystkich jej członków, jednocześnie wspólna, twórcza zabawa działa inspirująco. Stare role np.: Doktora, Żyda, Żydówki, Cyganki wzbogacone zostały przez improwizujących aktorów o nowe elementy. Goszczą w domu Matusznych na dzień przed występem zespołu w „Godach Żywieckich” w Milówce-Nieledwi miałam szczęście być nie tylko obserwatorem obrzędu, ale stałam się także świadkiem przygotowań do niego, co pozwoliło mi o wiele lepiej zrozumieć jego delikatną, magiczną strukturę. Zdaniem Anieli Matusznych przeglądy będińskie stanowiły dla zespołów obrzędowych ogromną siłę napędową do działania. Ona sama wielokrotnie chciała zrezygnować z prowadzenia zespołu, ale Dorman zawsze umiał ją skutecznie odwieść od tych planów. Ponadto zaś by jej było spotkań w Będzinie, gdzie zawsze panowała bardzo serdeczna i bezpośrednia atmosfera. W obrzędzie najbardziej interesowała Dorman formą, resztę — jak wspomina Aniela — pozostawiał folklorystom. Pasjonowało go także znaczenie magiczne i symbolika scen i zachowań obrzędowych. Dorman potrafił tak bawić się z kołędnikami, jakby był jednym z nich.

Władysław Piwowarczyk już czterdziestym pięć lat związany jest z zespołem „Dziadów” z Żabnicy (nazwanym przez organizatorów „Godów Żywieckich” — Przebierańcami Górnej Żabnicy). Kiedy był małym chłopcem grupę „Dziadów” prowadził jego stryj. Koneksi rodzinne nie na wiele się zdały chłopcu i podobnie jak każdy inny kandydat staż w zespole rozpoczął od roli „Pachołka”. Udział w zespole był wówczas wyróżnieniem, swoistym awansem społecznym. Po trzech latach „strzelania z bata” jako „Pacholek”, szesnastoletniemu podówczas Władkowi powierzono rolę „Diabła”, co wiązało się z występowaniem w masce. „Pod maską można było dziobski brudzić sadzami” — wspomina Pan Władysław. — Jak „Dziady” figla nie wyplatały, to ich mieli za nic”. W zespole tym odegrał Piwowarczyk wszystkie

tradycją ustanowione role. Najdłużej, bo aż piętnaście lat był „Cyganem przed końmi”. „Za Młodą Panią tylko nie szedłem, nie chciałem być babą” — zwierza się. Kiedy miał ponad trzydzieści lat został „Komendantem” (obecnie kierownik zespołu) i funkcję tę pełni do dziś. Pomimo tego, że Piwowarczyk dwadzieścia pięć lat pracował w hucie, w odlewni żeliwa „Szmidt” w Węgierskiej Górze (obecnie Bielska Fabryka Armatur) nie czuje się hutnikiem. Jego dziad, ojciec i stryj byli bacami. On też przez trzy lata prowadził baczówkę w Rycerze Górnej. Tradycje pasterskie w rodzinie, a także w samej Żabnicy miały ogromny wpływ na utrzymanie się żywotności obrzędu w jego najstarszych przekazach.

Władysław Piwowarczyk kilkakrotnie brał udział w „Herodach”, a w 1972 roku zdobył w nich wraz z zespołem pierwsze miejsce. W 1975 r. „Dziady” z Żabnicy występowały na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, a w 1976 r. w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. O zespole tym Telewizja Polska nakręciła także kilka filmów. Piwowarczyk wspomina Dormana jako człowieka bezpośredniego i kontaktowego. Na występy do Będzina wszyscy chłopcy jeździli bardzo chętnie. Dorman w niczym ich nie ograniczał, niczego nie zabraniał „(...) mogli się wyżyć na scenie do woli, tak że nawet podczas takich harców któryś z chłopców spadł ze sceny”. Piwowarczyk z rozrzewnieniem wspomina serdeczną atmosferę, jaka panowała podczas występów w Będzinie i bardzo żałuje, że „Gody Żywieckie” tak niewiele mają z tamtej niezapomnianej imprezy.

Na czwarte „Herody” w 1968 roku zgłosiło się kilkanaście zespołów i impreza trwała dwa dni. Przyjechali na nią goście z całego kraju, a ponadto z Belgii, Bułgarii i Czechosłowacji. Następnego roku w Przeglądzie udział wzięły dwadzieścia dwa zespoły. Janusz Kidawa nakręcił film dokumentalny *Herody*, który zrealizowany był w terenie i na scenie, a Dorman wziął w nim udział jako aktor.

W 1971 roku z okazji jubileuszu 25-lecia Teatru Dzieci Zagłębia „Herodom” towarzyszyło sympozjum poświęcone sztuce ludowej. W kolejnym, trwającym już trzy dni, przeglądzie udział wzięły czterdzieści dwa zespoły z województw: krakowskiego, kieleckiego, katowickiego, rzeszowskiego. Odbyło się seminarium poświęcone problematyce obrzędów ludowych oraz ekspozycja pt. „Edycje traktujące o obrzędach”.

W dziesiątych (1973) „Herodach” liczba biorących udział zespołów wzrosła do pięćdziesięciu. Imprezie towarzyszyły: sesja naukowa, projekcje filmów o obrzędach, wystawa fotogramów Stefana Deptuszewskiego (IS PAN). Zespoły wystąpiły ponadto w Wojewódzkim Parku Kultury i Wypoczynku w Chorzowie. W tym samym roku Dorman na zaproszenie organizatorów festiwalu folklorystycznego zaprezentował grupy obrzędowe w Nancy i Paryżu. Dziesiąte, jubileuszowe „Herody” nie odbyły się.

Władze polityczne województwa katowickiego początkowo lekceważyły tę imprezę nie dostrzegając jej faktycznego, kulturowego znaczenia. Uważano, że znajduje się ona na marginesie zasadniczej działalności Teatru Dzieci Zagłębia i nie stanowi zagrożenia dla obowiązujących wówczas założeń polityki kulturalnej systemu. Dopiero, kiedy impreza nabrała rozmachu, swoim zasięgiem ogarnęła cztery ówczesne województwa i stała się popularna daleko poza granicami kraju, decydenci postanowili ją zlikwidować. Pretekstem stał się spektakl *Choinka futurystów* według Majakowskiego wystawiony poza konkursem na Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu. Z relacji żony artysty dowiedziałam się, że spektakl ten był pomyślany przez Dormana w ten sposób, że jego akcja rozgrywała się w dwóch planach, częściowo na scenie w Opolu, częściowo w gospodzie, usytuowanej poza miastem, gdzie udała się z Dormanem część festiwalowej publiczności. W odpowiednim czasie grupa ta miała wrócić do teatru i włączyć się w akcję rozgrywaną na scenie. Tymczasem „jakaś pani z Ministerstwa”, (jak określiła tę osobę Dormanowa) „uprowadziła” Dormana, w konsekwencji czego koncepcja przedstawiania nie została zrealizowana, spektakl „wygwizdany”, a Dorman posądzony o sabotaż polityczny.

Nieco inną wersję tego samego wydarzenia przekazała mi Pani Maria Kwiecień, główna księgowa Teatru Dzieci Zagłębia i bliska współpracownica Dormana od 1964 r. aż do końca jego pracy w teatrze.⁹ Według niej, spektakl *Choinka futurystów* „(...) miał coś wspólnego z ‘Herodami’, był jakby happeningiem, ale nie do końca, chodzi o spontaniczność łączącą te dwie formy teatralne”. Dorman był specjalistą od afer. Kazał wywieźć jurorów, inne ważne osobistości i część publiczności za miasto, do gospody. Tam zostali obficie uraczeni alkoholem. Potem przywieziono ich do teatru i wprowadzono na scenę, gdzie się skompromitowali. Zespół został ukarany, wykluczono go z udziału w Festiwalu, a Dormana zawiadomiono, że ‘Herodów’ nie będzie”. Dorman interweniował u ówczesnego kierownika wydziału kultury i sztuki w sprawie zorganizowania dziesiątych, jubileuszowych „Herodów”, ale ten odpowiedział mu, że „(...) nie powinien się swoimi staraniami narażać, gdyż władze polityczne kazały o ‘Herodach’ raz na zawsze zapomnieć”.¹⁰ „Kazali mu zapomnieć o „Herodach”, a najlepiej by było, żeby w ogóle ślad po nich zginął” — wspomina Janina Dorman.

W 1945 roku Dorman założył w Sosnowcu Międzyszkolny Teatr Dziecka. Występowały w nim wyłącznie dzieci, które własnoręcznie wykonywały dekoracje i kostiumy do spektakli. Zanim teatr otrzymał siedzibę w Domu Górnik w Sosnowcu, wszystkie przygotowania odbywały się w małym mieszkaniu Dormanów, na poddaszu. Zdarzało się, że dzieci Dormanów spały, z powodu panującej tam ciasnoty, przykryte świeżo wymalowanymi planszami scenograficznymi. Na spektakle do Domu Górnik przyjeżdżał Bolesław Bierut, bardzo podobały mu się występy dzieci, chwalił je i nagradzał cukierkami. W teatrze tym, pomyślanym jako wspólna zabawa udział brało sto dwadzieścia dzieci. W czasie którychś wakacji letnich Dormanowie wraz z dziećmi występującymi w teatrze wyjechali do Białki Tatrzyskiej, gdzie wystawiali bajkę o Szewczyku. W niedzielę dzieci chodziły w towarzystwie Dormanów do kościoła na mszę. Po powrocie z wakacji teatr otrzymał nowego kierownika, a Dormana, bez uprzedzenia, powołano na trzymiesięczne ćwiczenia wojskowe w poznańskie. Ponadto teatr otrzymał „opiekuna”, który czuwał nad repertuarem, ingerując w teksty scenariuszy pisane przez Dormana. W 1949 r., kiedy Międzyszkolny Teatr Dziecka był już popularny w środowisku i odniósł wiele sukcesów na różnych pokazach i festiwalach w kraju i poza jego granicami — został zlikwidowany. Dormanowi nie pozwolono zabrać, kiedy odchodził z teatru, kronik i dokumentacji fotograficznej wykonanych za własne, prywatne pieniądze. Wszystkie lalki oraz dekoracje spalono. Stolarz zatrudniony w domu kultury „Górnik” uratował z ognia dwa tomy kronik dokumentujących działalność Międzyszkolnego Teatru Dziecka oraz kilkanaście zdjęć. Te uratowane kroniki, jak również jeszcze kilka innych, prowadzonych przez Dormanową zginęły potem z ich domu w tajemniczy sposób.

Dorman nie zrezygnował jednak z prowadzenia Teatru Dziecka. Zaczął starać się u księdza w Będzinie o wypożyczenie sali w domu parafialnym. Ksiądz bezpłatnie pozwolił korzystać mu z sali, a także doradził, aby zapisał się do PZPR. „Gdyby nie zapisał się do partii, nie byłoby teatru — mówi Janina Dorman. — W tym czasie otrzymywał tak skromne dotacje z Miejskiej Rady, które mogły być jedynie argumentem, że w ogóle coś daje, ale za to teatru nie dało się prowadzić”. Całe życie Dormana i jego rodziny podporządkowane było teatrowi. W 1945 r. wymusił na żonie, aby zrezygnowała z pracy w szkole — gdzie miała niewielką, ale regularną pensję — i pomogła mu w prowadzeniu teatru: „Ja sobie sam rady nie dam” — przekonywał żonę. Dormanowa kilka lat żałowała tej decyzji, potem przywykła i nawet teatr zaczął się jej podobać. Grywała w spektaklach, zdała też aktorski egzamin eksternistyczny.

„Naszym domem był przeciw teatr. Musiał być domem, skoro zawsze bardziej liczyły się warunki pracy teatru, niż te, w których my musieliśmy mieszkać. (...) Wielokrotnie słyszeliśmy w domu ‘narady’ typu: co robić dalej. Nie liczyły się wtedy domowe problemy. Naprawdę szkoda, że właściwie nigdy nie było w tym

regionie Polski odpowiedniej atmosfery do spokojnej, twórczej pracy. Charakter zatrudnienia na terenie Śląska i Zagłębia sprzyjał rozwojowi masowej rozrywki, często na niezbyt wysokim poziomie artystycznym. Taki stan kultury był popierany przez władze i być może dlatego, częste i różnorodne wyjazdy pozwalały 'trwać' i wracać z nową porcją optymizmu i nowych pomysłów" — pisze we wspomnieniach o ojcu Iwona Dowsilas.¹¹

Dormanowi nie udało się mimo chęci i starań nigdy reaktywować „Herodów”. Zakazowi organizowania tej imprezy towarzyszyły także inne sankcje, między innymi Dorman nie otrzymywał zezwoleń na wyjazdy ze spektaklami i z „Herodami” na festiwale i przeglądy zagraniczne: „Po lekturze listów Ojca po raz kolejny przekonuję się, że głupota 'maluczki' zwłaszcza, bezprawnie panoszy się i triumfuje. W 1974 roku przez głupotę urzędników Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach (brak zgody) Ojciec nie mógł wyjechać z 'Herodami' do Parmy na Festiwal Teatrów Uniwersyteckich i Ludowych. Zgoda Ministerstwa Kultury nie była istotna dla wszechwładnych władz lokalnych (...) Po odejściu na emeryturę brakowało więc Ojcu nie tylko własnego Teatru, ale brakowało też zabronionych przez władze partyjne 'Herodów' — pisze córka artysty.¹²

„Potem już mężowi tak dokuczali — kontynuuje swoje wspomnienia Janina Dorman, — że musiał odejść z Teatru. Jego następca otrzymał specjalne, wysokie dotacje na teatr oraz trzykrotnie wyższą od męża pensję. Mąż był rozgoryczony, chciał uciec w góry i tam zamieszkać”.

„Odszedłem sobie bo sadzawka zaczęła się pokrywać zieloną rzęsą i nie miałem siły i odwagi podnieść stawidła, żeby te wszystkie okropności się wylały” — pisał w liście do p. Polakowskiej.¹³

Odchodząc na emeryturę miał Dorman za sobą trzydzieści trzy lata pracy w Teatrze Dzieci Zagłębia. „Przy pomocy nielicznego grona potrafiłem przebrnąć przez ćwierćwiecze, a później następne pięć lat. Dziękujemy sobie nawzajem i trwajmy uparcie przy swoim teatrze (...) Zespół elementów, z których tworzy się teatr, jest tak rozległy, że aby ogarnąć i poczuć się w nim swobodnym twórczo, potrzeba tak wielu wyrzeczeń... Dla każdego, który chce się temu poddać czeka go droga trudna. Czy wielu zrozumie tę prawdę?” — pisał w publikacji wydanej z okazji jubileuszu trzydziestolecia Teatru Dzieci Zagłębia.¹⁴

PRZYPISY

- ¹ Jan Dorman żył w latach 1912 — 1986
- ² Wszystkie cytowane w artykule wypowiedzi Janiny Dorman pochodzą z rozmowy przeprowadzonej przeze mnie z żoną artysty w jej domu w Będzinie, w październiku 1990 r.
- ³ J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”* (w:) „Polska Sztuka Ludowa”, 1971 r. Nr 4 s. 217
- ⁴ J. Dorman, *Wzniosłe i frywolne*, (w:) „Polska” Nr 7 (191) s. 43
- ⁵ J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia ...* op. cit. s. 218
- ⁶ Tamże, s. 228
- ⁷ M. Fiderkiewicz, *Zespoły obrzędowe Żywiecczyny*, (w:) „Polska Sztuka Ludowa”, r. 1988 Nr 1-2 s. 61-68
- ⁸ J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia...* op. cit. s. 230. W tekście Jana Dormana zostało pomyłkowo zniekształcone

- nazwisko Anieli z Lalik. Brzmi ono prawidłowo Matuszny(a) a nie Matuszczak.
- ⁹ Fragmenty rozmowy przeprowadzonej przeze mnie w październiku 1990 r. z Panią Marią Kwiecień, w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie.
- ¹⁰ Fragment z rozmowy z Marią Kwiecień.
- ¹¹ I. Dowsilas, „Wyjazdy, powroty” wspomnienia o Janie Dormanie (IV) (w:) „Sztuka dla dziecka” Poznań Nr 3 (22) 1990 r. s. 27
- ¹² Tamże, s. 19
- ¹³ Tamże, s. 18
- ¹⁴ „Teatr Dzieci Zagłębia” wyd. Wyd. Kultury i Sztuki Urzędu Wojew. w Katowicach, Woj. Rada Związków Zawodowych, Związek Zawodowy Górników, Związek Zawodowy Chemików, Katowice 1975 r. s. 98



Będzin 1971. Zespół „Herodów” Józefa Zonia, Libiąż Mała, woj. krakowskie. Fot. S. Deptuszewski



Eugenio Barba

TRZECI BRZEG RZEKI *

Pamięć jest duchem prowadzącym nasze działania. Jest tym, co czyni możliwym penetrację pod poziomem skorupy czasów i pomaga znaleźć liczne drogi prowadzące z powrotem do źródeł, do dnia pierwszego. Na tych drogach i skrzyżowaniach nasi poprzednicy spotykali się ze swoimi demonami i z potrzebami ich czasów. My odkrywamy na nowo te skrzyżowania, kiedy widzimy ich odbicia w książkach historycznych i klasyce. To umożliwia nam utrzymanie więzi z naszymi źródłami i umożliwia nam wgląd w naszą tożsamość, odległą i konkretną. Dlatego kiedy się chce oślepić jednostki albo grupy ludzi, należy spowodować utratę ich łączności ze źródłami, z tajemniczym i objawiającym się znaczeniem ich pamięci. Ci, którzy chcą dominować nad innymi, interpretują przeszłość i mieszają rozliczne drogi, które są żyjącym węzłem czasów.

Historia jest często porównywana do rzeki, do bystrego prądu zmiatającego wszystko, co spotka na swojej drodze. Są tacy, którzy wierzą, że można uciec od tego prądu, i budują domy na obu brzegach rzeki. Wierzą, że nie będą niepokojeni przez prąd rzeki. Ale rzeka wylewa, zgarniając ze sobą zwierzęta, dzieci, silnych ludzi, betonowe domy.

Czasami zbieżność czasów pojawia się, by ukryć kierunek naszej drogi. Doświadczenie artystyczne może później odsłonić błysk nitki łączącej nas z naszymi źródłami. Zdarzyło się to ostatnio w Brazylii. Uwielbiam słuchać różnych historii. Luis Octavio Burnier i Paolo Dourado opowiedzieli mi *Trzeci brzeg rzeki*. Pewien stary człowiek mieszkał ze swoją rodziną w pobliżu rzeki. Któregoś dnia wziął łódź i wypłynął na wodę, wiosłując ku środkowi rzeki, gdzie prąd był silniejszy i tam pozostał. Nie powrócił na ląd. Codziennie jego syn przynosił mu pożywienie i prosił go by powrócił do domu, na brzegu. Ale ojciec uparcie kontynuował wiosłowanie pod prąd. I czynił tak dzień po dniu, rok po roku, aż do nocy, w której umarł. O świcie następnego dnia jego syn dotarł do łodzi, wypłynął na środek rzeki, i wiosłował pod prąd.

* Końcowe przemówienie na QOSCO 87, siódmym spotkaniu teatralnym w Urubamba, Peru w październiku 1987 r.

Ta opowieść była dla mnie wielką iluminacją. Pozwoliła mi uprzytomnić sobie pewne intuicje i wyjaśnić niektóre sytuacje, które przeżyłem razem z Odin Teatret. Będąc człowiekiem teatru wiedziałem, że powinienem dążyć w kierunku tego co niewidzialne, co ukryte, ku podziemnej historii; zwielokrotnić ścieżki, które oficjalni lub partyjni historycy duszą poduszkami słów. Wiem, że moim zadaniem jest nie zapomnieć. Wiem, że muszę odrzucić amnezyczny instykt mojego społeczeństwa. Wiem, że każdego dnia muszę reprezentować bez retoryki i anonimowo, pamięć czasów i dróg, którymi podróżowano. To jest mój sens uprawiania zawodu. Nie chcę tego zgubić w wyczerpującym labiryncie dni i lat, powodujących erozję złudzeń, wierzeń, energii. Potrzebuję nici zapewniającej trwałość i charakter mego zachowania, nici łączącej mnie z moimi źródłami.

Jakie są te moje źródła? Kim byli moi antenaci? Na płaszczyźnie zawodowej jest przede wszystkim „dziadek-totem” — Stanisławski. Mam też innych dziadków: Meyerholda, Wachtangowa, Copeau, Eisensteina. Mam starszego brata — Grotowskiego. A kto jest moją babką? Czy były kobiety u moich źródeł? Wśród mych antenatów mogę wymienić Gordona Craiga. Ale dlaczego żadna z książek nie wymienia jego siostry Edy? W końcowej analizie, ona jest moją babką. Moją babką, twoją babką. Ponieważ grupy teatralne nie były stworzone ani w latach sześćdziesiątych, ani w latach dwudziestych przez niemiecki *agit-prop*. Grupa teatralna została stworzona na początku tego wieku w Anglii, przez sufrażystki, kobiety walczące o prawo do głosowania. Te kobiety, aby w czasie spotkań i wieców silniej wyrazić oczywistą niesprawiedliwość swej sytuacji zwróciły się do tych, które z racji swej profesji miały cenne doświadczenia w życiu publicznym: do aktorek. W ten sposób zostały stworzone grupy teatralne składające się tylko z kobiet. Nie miały ani celu artystycznego, ani estetycznego, raczej chodziło im o nadanie innego znaczenia tym relacjom między ludźmi, które nazywamy teatrem.

Edy Craig jest moją babką. Jej brat stał się sławny z powodu swoich wielkich romansów i swoich wielkich wizji. Ale to ona, od pierwszej wojny światowej aż do 1925 roku, szła pod prąd ze swoją grupą – Pioneer Players w Londynie.

Najważniejszą rzeczą, by nie zapomnieć dziedzictwa pozostawionego nam przez naszych przodków. To dziedzictwo łączy nas z naszymi źródłami, prowadzi do transcendencji naszej pracy i rzutuje jej znaczenie w przyszłość.

Technika – „jak”

Słowo re-prezentacja odniesione do określenia przedstawienia, zawiera ideę podwójnej prezentacji, podwójnej obecności aktora – jako istoty historycznej i zawodowej. Ta obecność przekształcana jest przez widza w doświadczenie współodczuwania i rozumienia, w subiektywne wrażenie i wypowiedzaną refleksję. Ta „podwójna prezentacja” zawsze odbywa się w kontekście historycznym, który determinuje zarówno odbiór publiczny, jak i wartość artystyczną. Jest to kontekst wyjątkowy i zarazem zmienny. Nie może być on przeniesiony w inne miejsca bez zmiany znaczeń samego przedstawienia, bez uwzględnienia istoty najbardziej intymnej więzi z widzami.

Ażeby w tym kontekście bardziej sugestywnie sprawić, że postać zyska swą historyczno-biograficzną identyfikację, aktor posługuje się różnymi formami zachowania, działania, sugerowania, łudzenia, przeistaczania się... tym, co określa się mianem techniki. Cechuje to każdego „wykonawcę” i istnieje we wszystkich tradycjach teatralnych. Poddając analizie zjawiska wykraczające poza kultury (Zachodu, Wschodu, Północy, Południa), poza gatunki i rodzaje (balet klasyczny, taniec nowoczesny, opera, operetka, musical, teatr literacki, teatr ekspresji i ruchu, teatr klasyczny, teatr współczesny, teatr komercyjny, teatr tradycyjny, teatr eksperymentalny itd.), przechodząc przez to wszystko docieramy do dnia pierwszego, do początków, kiedy to prezentacja zaczyna krystalizować się w technikę, w to jak przedstawiać, posługiwać się techniką zachowując szacunek dla widza. Dostrzegam dwa punkty wyjścia, dwie drogi postępowania.

Na pierwszej aktor posługuje się swą spontanicznością, naturalnym sposobem swego zachowania, które formowało się od momentu jego inicjacji w kulturę i środowisko, w którym się wychował. Antropolodzy definiują jako „inkulturację” proces pasywnego senso-motorycznego wchłaniania codziennych zachowań danej kultury. Organiczna adaptacja dziecka do przewodnich i życiowych norm jego kultury (warunek „naturalności”) zezwala na stopniowe i organiczne przekształcenia, które są także wzrostem.

Największy wkład metodologiczny wniósł tu Stanisławski, dążąc do uzyskania przez aktora naturalności wynikłej z „techniki inkulturacji”. Złożyły się na to procesy „ożywiającej” wyrażoną naturalność aktora. Aktor bowiem, stosując magiczne „gdyby” na poziomie kodyfikacji umysłowej, zmienia swe codzienne zachowanie, nawyki, sposób bycia, ucieleśniając się w roli, którą ma zagrać. Ten kierunek myślenia dostrzeżemy także u Brechta w jego technice uzyskiwania „efektu obcości”. Istnieje on zawsze tam, gdzie aktor w procesie pracy nad rolą modeluje swe naturalne, codzienne zachowania, tak by wykorzystać je przy kształtowaniu zachowań scenicznych wbudowanych w rzeczywistość społeczną bądź w podteksty roli.

Technika grania, która posługuje się różnymi formami „inkulturacji” jest transkulturalna. „Chłopski” teatr w Oxolotlan stworzony przez wyizolowaną społeczność tubylców na górze, w Meksyku, używa techniki opartej na inkulturacji. Jest to ta sama technika, którą możemy odnaleźć w Living Theatre, w Khardaha w Kalkucie, gdzie aktorzy są farmerami, robotnikami, czy studentami. Istnieją sposoby bycia aktorem w Europie, Ameryce, Azji i w Australii, manifestujące się poprzez techniki inkulturacji.

W tym samym czasie możemy zaobserwować we wszystkich kulturach inną drogę dla wykonawcy: posłużenie się specyficznymi technikami ciała różniącymi się od używanych w codziennym życiu. Tancerze baletu tak współczesnego, jak i klasycznego,

mimowie, i aktorzy tradycyjnych teatrów Wschodu zaprzeczają swojej „naturalności” i budują siebie innymi środkami zachowań scenicznych. Przebyli oni proces wymuszonej „akulturacji” nałożony na nich z zewnątrz: sposoby stania, chodzenia, zatrzymywania się, patrzenia, siedzenia – różne od codziennych.

Technika „akulturacji” czyni sztucznymi (lub „wystylizowanymi”, jak się często mówi) zachowania aktora. Ale zarazem tworzy inną jakość energii. Mogliśmy to wszyscy doświadczyć obserwując klasycznego aktora Hindusa, czy aktora Japończyka, tancerza współczesnego albo mima. Taki wykonawca-„performer” jest na tyle fascynujący na ile udało mu się zmodyfikować własną „naturalność”, przekształcając ją w lekkość – jak w balecie klasycznym czy w krzepkości drzewa, jak w tańcu nowoczesnym. Technika akulturacji deformuje naturalność, by odtworzyć istotę postaci w bardziej prawdziwy i bardziej zaskakujący sposób.

Używam terminu „performer” a nie aktor, ponieważ na drodze akulturacji niemożliwe jest rozróżnienie pomiędzy aktorem a tancerzem. Zresztą na Wschodzie tancerz jest także śpiewakiem i aktorem. „Akulturalny” performer, przejawia jakość i promieniowanie energetyczne, które jest istnieniem gotowym do przekształcenia się w taniec albo teatr, zgodnie z intencją lub tradycją.

Droga inkulturacji prowadzi także do bogactwa wariantów i odcieni codziennego zachowania oraz do zasadniczej jakości działania głosu, tego co mówione. Akulturacja i inkulturacja czynią możliwym osiągnięcie pre-ekspresywnego poziomu: obecność gotową re-prezentować.

Nie wolno jednak zapominać, że akulturacja jest kolonizacją, narzuceniem, i gdy godzimy się na nią, staje się inną formą naszej obecności. Przystwojona staje się „drugą naturalnością”. Nie możemy się już od niej uwolnić. Doświadczył tego każdy, kto pracował jako mim czy tancerz w balecie klasycznym. Porusza się i zatrzymuje w sposób zdeterminowany, dynamiczny, co wynika z przyjęcia postawy, pozycji, mającej swe źródło w kręgosłupie, w dążeniu do równowagi. Każdy szczegół jest skodyfikowany. Kodyfikacja oznacza formalizację, precyzyjną formę, która musi być respektowana. Wzór, który musi być powtarzany. Tancerz albo mim zostaje zniewolony przez te wzorce. Interesującym jest obserwowanie ich walki o uwolnienie się od wyuczonych technik i prób oduczenia się tego, co im zabrało tak wiele lat nauki.

Akulturacja prowadzi do kodyfikacji, sformalizowanej obecności rozpoznawalnej w takich gatunkach, jak balet, sztuka mimu, Kathakali, No. Ta sformalizowana obecność jest niezbędna dla tego, kto chciałby wyrażać się artystycznie w tradycyjnych gatunkach. Ale dla performerów we współczesnym przedstawianiu, który chciałby wyeliminować granice pomiędzy tańcem, teatrem, pieśnią, operą, cyrkiem... najbardziej niebezpieczną pułapką jest rozwój sformalizowanej obecności w danym gatunku. Najważniejszą rzeczą jest osiągnięcie postawy respektującej transkulturalne zasady, które zostały stworzone we wszystkich akulturacyjnych technikach, zezwalającej jednak na zbudowanie techniki osobistej, postawy opartej na osobistej kodyfikacji.

Takie jest zadanie treningu: opuścić pole psychologii i dawne metody konstruujące życie postaci scenicznej, ażeby skoncentrować się na tworzeniu postawy opartej na osobistej kodyfikacji, akulturacji skierowanej ku pre-ekspresywnemu zachowaniu.

Uczeń może podążać albo drogą inkulturacji albo drogą akulturacji. Zbiektywizowaną sumą obu jest totalność, spotkanie i integracja komplementarnych biegunów, które na początku nie były połączone: każdy rozpoczynający z „magicznym gdyby” albo z jakimkolwiek innym procesem mentalnym musi zmaterializować ten proces w prezentację (zaistnienie), która jest odbierana zmysłowo przez widza. I każdy, kto poznał „zachowania aktualne” musi zintegrować swój poznaćawczo-emocjonalny wszechświat. Jedna droga nie jest lepsza od drugiej. Byłoby krótkowzrocznością myśleć, że teatr technik akulturowych jest lepszy. Nie. Dwie drogi mają te same pobocza, na które performer może zbłądzić: pobocze pustej formy, technicznych stereotypów, dynamicznych manierzmów.

I inne poboczne form: cielesnej, zmysłowej, gniewu społecznego, poetyckości, intencji psychologicznych.

Proces ulega okaleczeniu, jeśli mobilizuje tylko wewnętrzną, niewidzialną, mentalną energię, która nie stapia się z tym, co materialne, widoczne, fizyczne, z tym co postrzega widz. Tego nam często brakuje w procesie inkulturacji u aktora wywodzącego się z teatru tradycyjnego, którego nawyki umysłowe (mental behaviour) nie są zakorzenione w zachowaniach fizycznych, i nie pozwalają ujawnić się przekazowi wewnętrznych treści. Z drugiej strony jeśli aktor kodyfikujący, nawet zgodnie z własną wizją, nie osiąga zamierzonego efektu łącząc koherentnie dynamikę emocyjnych zachowań z nawykami psychicznymi, także przeistacza się w byt niepełny, w gimnastyczną zabawkę, działania cyrkowe, w dwuwymiarowego wirtuoza. Może on być w stanie olśnić nas czymś, co nas zaskoczy, z powodu jego wężopodobnych zdolności akrobatycznych i technicznych umiejętności, ale nie osiągnie on wymiaru, o którym mówiliśmy wcześniej: wymiaru pamięci, pamięci genetycznej, pamięci emocjonalnej, pamięci czasów, mitycznej pamięci przodków.

Czynić i być w życiu

Podczas tego tygodnia oglądając pracę i trening demonstrowany przez grupy peruwiańskie, zdałem sobie sprawę, że oto jestem twarzą w twarz z wyjątkowym fenomenem. Dzisiaj, na tej planecie nie ma kraju, w którym uczeń może mieć miejsce startu, zgodne w istocie z zasadami antropologii teatralnej, prowadzącej do osobistej kodyfikacji. To nadzwyczajne. Peru jest jedynym krajem gdzie to istnieje. W każdym innym kraju, istnieją szkoły teatralne i mistrzowie, istnieje tradycyjny „inkulturujący” teatr, istnieją grupy, które trenują i „akulturują się”, istnieją specyficzne gatunki, takie jak balet i taniec nowoczesny, wszystko oddzielnie, choć przez to powiedzieć, że występuje fragmentaryzacja, może nawet płodna, może prowadząca do eklektycyzmu, ale utrudniająca opis genezy prezentacji i re-prezentacji. Zrozumienie istoty antropologii teatru pozwoliło performerom peruwiańskim osiągnąć ten sam poziom prezentacji jaki ma nowoczesny tancerz albo aktor Wschodu.

Oglądając waszą pracę, doceniam wasze kompetencje. Ale często jako widz byłem świadomy tego, że to wy to wykonujecie. Jak to się zdarza w pracy teatralnej, wchodziliście w kolizję z biegunowością: czynić i być-w-życiu.

W pierwszym dniu spotkania, podczas próby sceny zbiorowej zapadła na sali szczególna cisza. Znam tę nasyconą ciszę widowni. Zdarza się, gdy widzowie stają twarzą w twarz z wymiarem prowadzącym poza to, co oglądają. W tym przypadku dziesięcioletnia dziewczynka, pulchna i poważna, która nic nie robiła, po prostu pieściła kamień. Niczego nie tworzyła. Niczego nie udawała. Nie próbowała być twórcza. Ona była-w-procesie życia, z tą charakterystyczną, świetlistą obecnością dziecka w teatrze. Dzieci nie robią niczego. One są-w-procesie życia. Dokładnie tak, jak zwierzęta wprowadzone na scenę, fascynują nas. Nie działają. Po prostu są w procesie życia. Cały czas terminowania polega na dążeniu do czynu, do uaktywnienia swej obecności przez środki działania, do przeobrażenia się w h o m o a g e n s, człowieka działającego, który powoduje zmianę i sam się zmienia. Nadchodzi chwila, kiedy obecność aktora musi przemienić się w mentalne u-obecnienie dla widza i musi re-prezentować pamięć czasów. Nie można się ograniczać tylko do ukazywania mocy, trzeba również osiągnąć podatność na zranienie, właściwą byciu-w-procesie życia. W waszym przedstawieniu były chwile kiedy zapomniałem o waszych umiejętnościach, o waszych zdolnościach. Ale to co wydaje mi się największym niebezpieczeństwem, jakie wam zagraża, to – o paradoksie! – fakt, iż stosujecie zasady, aby osiągnąć kodyfikację swych zachowań. Panujecie nad tymi zasadami tak dobrze, że stają się dla was rzeczywistością obiektywną a nie instrumentem, pozwalającym wam wznieść się na wyższy poziom, kiedy to działanie staje się procesem bycia-w-życiu, re-prezentacją pamięci.

Nie mogę radzić jak osiągnąć ten poziom. Wiem, że wymaga to jakichś dziesięciu lat prawie nieludzkiej pracy. Tak długo zajęło moim aktorom doprowadzenie mnie do niespodziewanego sposobu trzeźnienia, że oni zamiast działań, byli-w-procesie życia. Mogę tylko powiedzieć w co głęboko wierzę: pracować, pracować, pracować, kontynuować mękę powtórek, pomimo pustej skorupy ruchów, powierzchowności techniki bez życia, zawrotów głowy powodowanych monotonią. Ale trzeba walczyć przeciwko inercji, myśląc z pełną energią umysłową, z całą inteligencją fizyczną, próbując szukać jak wymyśleć, jak przekopać swoją własną dróżkę ku procesowi-bycia-w-życiu, które zawiera i odkrywa nasze początki.

Jest to wyzwanie dla każdego z was. Jest to wyzwanie dla całego ruchu teatru peruwiańskiego. Długa, nieprzerwana przestrzeń dni, miesięcy i lat czekających na was i żądających wysiłku w każdej chwili. Jeśli nie zrezygnujecie, zmienicie teatralną kulturę waszego kraju. Jak ojciec, który dotarł do środka rzeki i wiosłował pod prąd, wasze dziedzictwo dla tych, którzy przyjdą po was będzie przykładem konsekwentnego zachowania i oporu. Ponieważ żadna z form terminowania nie jest terminowaniem w zajmowaniu pozycji, w nie zdradzaniu ducha przodków, w nie zapominaniu początków.

„Dlaczego”: znaczenie

Spoglądając w przeszłość napotykam na drogi, którymi podróżowałem: zgęszczone wydarzenia, książki, spotkania, głosy, przypadkowe zdania, wypadki. Mówiąc o tym, próbuję sobie wyjaśnić, dlaczego robię teatr, dlaczego stale to robię. Ważne jest jak się robi teatr. Ale jeśli będę dosyć szczęśliwy, by osiągnąć techniczną kompetencję i obiektywną wiedzę, które zaprowadzą mnie w konstrukcję rozmaitych poziomów przedstawienia i jego związków z widzami, to postawione tu pytanie powróci, nawet w bardziej kategorycznej formie: dlaczego to robię? Czy z powodu ekshibicjonizmu? Dla pieniędzy? Ażeby osiągnąć prestiż społeczny? Ażeby być kimś, kogo ludzie mogą podziwiać, pożądać? Aby uciec od własnego uwarunkowania, mojej skóry, moich myśli? Aby pomóc tym, którzy nigdy nie prosili o pomoc? Żeby zmienić społeczeństwo?

Wiem, że teatr może radykalnie zmienić coś w społeczeństwie: samego siebie, swój sposób postępowania, prezentowania siebie, re-prezentowania siebie, rozmyślenia nad sobą samym. Wiem to, ponieważ wskazuje na to wiele dróg prowadzących z powrotem do moich początków. Spoglądając w przeszłość, w kierunku dnia pierwszego, spotykam Grotowskiego, mojego starszego brata. Mógłbym także nazwać go moim ojcem, moim dziadkiem, moim totemem. To nie ma znaczenia. Podstawową rzeczą jest rozpoznanie związków synowskich i bycie z nich dumnym. U jego boku nauczyłem się pewnych podstawowych zasad tego, jak robić teatr. Dokładniej: u jego boku intuicyjnie wyczułem osobiste znaczenie zawodu, to dlaczego robi się teatr.

We wczesnych latach sześćdziesiątych w Polsce, władze wymagały wykonywania norm produkcji. Ustalonej wcześniej ilości przedstawień i premier na każdy sezon. To ilość była ważna, liczba widzów, liczba przedstawień. Ludzie, poszczególni i wyjątkowi nie istnieli. Byli stadem krów, owcami. To szaleństwo produkcji i ilości, ta iluzja liczb i statystyk była nazywana polityką kulturalną, kulturą demokratyczną, teatrem popularnym. Grotowski nie chciał robić ośmiu, sześciu, trzech nowych przedstawień w roku. Chciał przygotować tylko jedno, ale dobrze. Dać najwięcej. Przedstawić je ograniczonej liczbie widzów, ale tak, aby zmaksymalizować komunikację, by ustanowić z tymi niewieloma widzami przestrzenne i emocjonalne stosunki, które konstytuują spotkanie, dialog z samym sobą, medytację nad czasem. Ażeby wypełnić swoje powołanie, musiał walczyć przeciwko swym czasom, musiał powracać na ścieżki prowadzące ku początkom i powtórnie odkrywać, u swojego przodka Stanisławskiego, teatr jako laboratorium, jako uprzywilejowane miejsce do tworzenia nowych wzajemnych stosunków. „Teatr ubogi” Grotowskiego



nie był techniką. Nie był sposobem – jak robić teatr. Dla tego właśnie robił teatr.

Wówczas w latach 1961, 1962, 1963, nieraz tylko trzy lub cztery osoby przychodziły na jego przedstawienia. W czasie trzech lat mego przebywania u niego, widziałem, iż jego upór mogła zrozumieć tylko garstka widzów. To ten upór Grotowskiego, to jego wiosłowanie pod prąd, odsłoniło teatrowi naszego wieku inną drogę społecznego istnienia, prowadzącą do tego, aby być lojalnym wobec własnej tożsamości.

Jeden z najbardziej poruszających i dwuznacznych mitów cywilizacji zachodniej opowiada historię człowieka poszukującego swoich początków. Na drodze prowadzącej ku swej tożsamości zabija własnego ojca, płodzi synów-braci z własną matką, sprowadza plagi na całą ludność. Idzie na wygnanie... Ktoś jednak podąża jego śladami, młoda dziewczyna – Antygona. Po latach kiedy powraca do swego miasta Tebańscy walczą z Tebańczykami, bracia czerpią przyjemność z torturowania braci, dzieci noszą broń, nauczone zarzynania. Gwałt i przerażenie. Teby są jądrem ciemności.

Stykając się z wojną domową, w której bracia jej zabijają się nawzajem, Antygona podejmuje decyzję. Nie broni swojego wuja Kreona i praw państwa, które on reprezentuje, ani też nie przyłącza się do armii brata w wojnie przeciwko państwu. Zna rolę, którą wybrała. Działa w sposób pozwalający jej być lojalną wobec tej roli. Nocą opuszcza miasto i udaje się na wieś, z garścią ziemi, by posypać nią ciało brata, któremu Kreon odmówił pogrzebu. Symboliczny to rytuał, zda się pozbawiony istotnego znaczenia i niewspółmierny wobec kary grożącej za jego dopelnienie, lecz Antygona decyduje się na to, płacąc cenę własnego życia. Garść ziemi Antygony, garść widzów Grotowskiego. Jakże śmieszny upór, na przekór czasom, wiosłowanie pod prąd. Ale my nie możemy tych działań wymazać z naszej pamięci. Są zaczym i bodźcem do kontynuacji, dzień po dniu, mimo iż tak odosobnione, nierozsądne, skromne i niebezpieczne. To jest teatr: pusty i bezskuteczny rytuał, który my wypełniamy naszym „dlaczego”

go” – naszą wewnętrzną potrzebą. Teatr, który w niektórych krajach naszej planety spotyka się z powszechną obojętnością, a w innych może nawet kosztować życie tych, którzy go tworzą.

Sądzę, że zarówno aktorzy Odin Teatret, jak i ja, należymy do tego samego gatunku co stary człowiek, który opuścił swoją rodzinę, odbił od brzegu i na środku rzeki wiosłował pod prąd. Mogło by się wydawać, że mieszkańcy brzegów, którzy śmiali się z nas, mieli rację. Przeminięły dwadzieścia trzy lata, na naszych twarzach pojawiło się wiele zmarszczek, siwiejemy, wyczerpani naszymi latami i naszą profesją. Ale teraz już nie jesteśmy sami, Poza naszą łodzią są też inne. Niektóre obok nas, niektóre przed nami. Jesteśmy małą flotyllą na środku rzeki. Jesteśmy trzecim brzegiem. W dniu, w którym rzeka wzburzy się – zmiecie nas. Ale wraz z nami także wielkie budynki z ich pluszowymi siedziskami, jaskrawymi światłami, które są tam, na dwóch brzegach. (...)

Należą do teatralnej rodziny, której babkami są: Antygona i Edy Craig. Rodzina ta ma także innych członków... młodzieńców i młode dziewczyny, mówiących różnymi językami, działających na rozmaite sposoby, udających się w przeciwnych kierunkach, którzy nigdy mnie nie spotkali, którzy ledwie dostrzegają mnie poprzez historię czy przykłady innych grup teatralnych. To rodzina znająca swoje początki, wiedząca jak rozpoznać swych przodków, swych starszych braci, nie zapominająca o swojej przeszłości. Rodzina, która się nie utożsamia ze społeczeństwem ogarniętym amnezją, która pragnie zachować pamięć czasów, świadoma tego, iż pamięć, którą może przedstawić ma dla garstki widzów znaczenie symboliczne.

Dlatego też słuchając w Brazylii wersji opowieści Guimaresa Rosa *Trzeci brzeg rzeki* przeczuwałem już, ile lat pracy zajmie mi praca nad nią. Dlatego w 1976 roku nazwałem w Belgradzie Odin Teatret i inne zbliżone do niego grupy, tak jak się to czyni z drogimi nam ludźmi, jedną nazwą: Trzecim Teatrem.

tłum. z angielskiej wersji
Richarda Fowlera

Fot. Tony D'Urso. Zdjęcia ze spektaklu „Pokój w pałacu cesarskim”, Ayacucho 1988