

Błazen

Z perspektywy kilku światów

Z Khalidem Tyabji nie tylko o teatrze*

rozmawiają **Jola Cynkutis, Dagnosław Demski**
i **Sławomir Sikora**

„Kiedy studiowałem na wydziale socjologii i antropologii, to chciałem wygłosić wykład w stroju plemiennym. Przyjść z siekierą do sali i poprowadzić wykład na temat: antropologowie w oczach ludzi z plemion.”

Sławomir Sikora: Khalidzie, może zaczniemy od początku. Wydaje mi się, że jesteś dla nas osobą intrygującą. Do Polski przyjechałeś ponad dziesięć lat temu, żeby zrobić doktorat z antropologii, a w końcu wybrałeś teatr. Czy mógłbyś zatem powiedzieć nieco o swoich wyborach, a także o pierwszych spotkaniach z teatrem, jak to się stało, że zainteresowałeś się tym, co można by nazwać teatrem antropologicznym, teatrem otwartym na antropologię?

Khalid Tyabji: Najpierw wstanę, bo lubię chodzić, wtedy głowa lepiej chodzi. Nawet kiedy robiłem przed wielu laty badania naukowe, nie myślałem o karierze w nauce, tylko raczej w teatrze, o czymś bardziej aktywnym, czymś co angażuje całe ciało, a także odgrywa bardziej aktywną rolę w społeczeństwie. Interesowałem się nauką, szczególnie teorią mojego profesora, J.P.S. Uberoia, który uważał, że na Zachodzie i w tak zwanej współczesności wszystko jest odwrócone do góry nogami. On chciał znaleźć taką teorię naukową i sposób bycia we współczesnym świecie, które uwzględniałyby indyjski punkt widzenia. Interpretował też materiały Malinowskiego i pisał o stosunkach między Malinowskim a Witkacym. Podobnie jak Mahatma Gandhi, który chciał znaleźć indyjską drogę do współczesności. Ale kiedy Gandhi zmarł, Nehru i Jinnah, w Indiach i w Pakistanie, zgubili tę drogę, zaczęli naśladować zachodni sposób bycia, traktowania natury i ludzi. Przyjęliśmy system wiedzy ucieleśniony w nowoczesnych zachodnich uniwersytetach. Mój profesor uważał, że Gandhi walczył o niepodległy sposób myślenia i to mnie bardzo fascynowało, ale to nie znaczy, że chciałem być naukowcem. Chciałem mieć paszport do społeczności naukowej, a doktorat jest takim paszportem. Przez wiele lat, kiedy żyłem teatrem, próbowałem równocześnie robić badania, zbierać materiał i myśleć o robieniu doktoratu. Nie mogłem jednak jednocześnie jechać na dwóch koniach, czerpać pełnej satysfakcji z którejkolwiek z dziedzin. Nie żałuję jednak pracy, którą poświęciłem antropologii. Bardzo się cieszę z tych wszystkich lektur, których przeczytanie przy moim obecnym trybie życia

byłoby już niemożliwe. Dało mi to perspektywę kilku różnych światów.

Alte do Polski przyjechałem także dlatego, że myślałem, iż będę mógł pracować z Grotowskim. Przez wiele lat czytałem o nim i marzyłem o tym spotkaniu. Kiedy przyjeżdżałem, nie wiedziałem, że jego już tu nie ma. Ciekawe jednak, że wybrałem temat na doktorat, który był związany z Polską.

Dagnosław Demski: A jaki to był temat?

K.T.: Stosunek między magią, religią a nauką, tzn. punkt, w którym dokonana się zmiana relacji między tymi obszarami. Przykładem miała być teoria kopernikańska.

D.D.: To znaczy przejście od magii do nauki.

K.T.: Nie, to jest sposób myślenia Frazera: on mówił, że jest magia, religia, a potem nauka. Ale potem, od czasów Malinowskiego, te trzy rzeczy mogły współistnieć i współwystępować. Mój profesor uważał, że rzeczywiście istnieją one w każdej kulturze, a tylko inne są relacje między nimi. Współczesna nauka odwróciła niektóre rzeczy zupełnie do góry nogami w czasie tzw. rewolucji naukowej pomiędzy Kopernikiem i Newtonem, to znaczyło, że połowę tworzy nauka o przyrodzie, *natural sciences*, a druga część to *arts and humanities*, czyli nauka o ludziach. Medycyna, a oddzielnie psychologia, socjologia i antropologia. A religia, rzeczy, które są święte, znalazły się poza systemem wiedzy, stały się sprawą prywatną. To jest wielka różnica w porównaniu z tym, co można znaleźć poza Europą i co działo się wcześniej w Europie. Od XVII w. zmienił się sposób widzenia i powstało coś, co miało być wykładnią prawdy dla wszystkich. W Indiach krążyły takie dowcipy. Większość naukowców w Indiach to brami, oni są z najwyższej kasty i z powodu przynależności do niej mają być wegetarianami i obowiązuje ich zasada *ahimsa*, czyli niestosowanie przemocy, niezabijanie zwierząt; mogą być bramami w domu, ale potem idą do laboratorium i robią wiwisekcję zwierząt.

Uważam, że antropologia i teatr mają wspólny punkt zainteresowania: człowieka. W tym znaczeniu są zatem uniwersalne. W obu przypadkach temat zainteresowania jest jednocześnie podmiotem. Ale nie lubię nazwy „teatr antropologiczny”, brzmi ona zbyt akademicko. Kojarzy mi się też z eksperymentami rekonstruowania obrzędów, które prowadzi się w uniwersytetach amerykańskich, a te działania nie za bardzo mi smakują. To oczywiście może kojarzyć się też z Grotowskim i Gardzienicami – i to jest pozytywne skojarzenie, ale w porównaniu z nimi czuję się skromniejszy i jestem zakłopotany włączaniem mnie do tej samej kategorii. Tym niemniej interesuję się akademickimi, a szczególnie antropologicznymi studiami na temat teatru. Pamiętam pewien incydent, który się zdarzył już po zarzuceniu doktoratu: stworzy-

* Wywiad przeprowadzony został w końcu grudnia 1997 roku po polsku z wtrącanymi miejscami angielskimi słowami i zdaniami, które przede wszystkim ze względu na ograniczenia miejsca zostały spolszczone. Khalid Tyabji przyjechał do Polski po raz pierwszy w styczniu 1985 roku i z przerwami przebywał tu do sierpnia 1988. Potem gościł jeszcze kilkakrotnie w Polsce z krótszymi wizytami. Obecnie jest szefem grupy teatralnej w Indiach. Grał też w filmach, m.in. w pokazywanej na naszym ekranach *Kamasutrze* oraz główną postać jogina w powstałym niedawno francuskim filmie *Hanuman*.

Opracowali: Anna Demska, Dagnosław Demski, i Sławomir Sikora.

łem przedstawienie, w którym grałem m.in. nieumiarkowanego reportera i wszyscy moi przyjaciele antropolodzy sądzili, że jest to aluzja pod ich adresem. W rzeczy samej mój doktorat obejmował antropologię antropologii, niezależne spojrzenie na znaczenie i interpretację zachodniej antropologii. Punktem wyjścia miał być klasyczny sposób myślenia, miałem badać pewien aspekt wiedzy ludów plemiennych, a potem zatoczyć pełne koło i zacząć badać źródła takiego spojrzenia na świat – czyli samą antropologię.

S.S.: A jakim teatrem interesowałeś się na początku?

K.T.: To stało się trochę przypadkiem. W szkole widziałem kilka dramatów i to mnie bardzo fascynowało, ale kiedy byłem sam przed ludźmi, to miałem tremę, byłem nieśmiały. Nigdy nie myślałem, że kiedyś zostanę aktorem. Kiedy zacząłem naukę w college'u, przy kolacji mój ojciec powiedział, że powinienem się zajmować teatrem. Odpowiedziałem, że nie, że to nie dla mnie. Nie wiem, dlaczego ojciec tak powiedział. Może dlatego, że bym miał większe poczucie pewności siebie, a może dlatego, że on sam bardzo lubił teatr. Studiował z Johnem Gielgudem. Zorganizował przedstawienie *Hamleta* z Gielgudem w Delhi w 1946 roku. Dwa tygodnie później przeczytałem z przyjacielem ogłoszenie w gazecie o warsztatach teatralnych. To było w Delhi i prowadził je Anglik, który wybrał życie w Indiach, mieszkał tam dwadzieścia siedem lat, a teraz ma już indyjski paszport. Jest świetnym reżyserem.

D.D.: A jak on się nazywa?

T.K.: Barry John. Pierwszym przedstawieniem miał być *Edyp* w wersji Teda Hughesa, którego premierę zrobił Peter Brook z Gielgudem zresztą, ale o tym dowiedziałem się później.

Jola Cynkulis: Czyli w tym zespole byłeś krótko?

K.T.: Nie, byłem tam sześć lat. Kiedy zaczynałem, miałem siedemnaście lat. Ostatnie trzy lata byłem administratorem zespołu, a już po roku pracy zostałem asystentem administratora. Większość czasu spędzałem w teatrze, ale na trzy miesiące w roku zamykałem się po to, żeby zdać egzaminy. Angażowała mnie gra i przygotowanie spektakli, a to znaczy, że musiałem nauczyć się mnóstwa rzeczy. Po całym mieście szukałem różnych rzeczy do przedstawień, robiłem sam dekoracje, zajmowałem się rekwizytami, maskami, oświetleniem, nagrywaniem, drukowaniem, prasą i reklamą, kontaktami z władzami i rachunkowością, ludźmi z wszystkich sfer...

S.S.: Właściwie otrzymałeś zatem profesjonalne przygotowanie?

K.T.: Tak, to być może jeden z najlepiej znanych i profesjonalnie przygotowanych ludzi teatru w Indiach. Pierwsze zadanie, które pamiętam w czasie warsztatu, polegało na tym, żeby znaleźć w sobie zwierzę, ale nie takie, które istnieje w świecie, tylko to, które się ma w sobie.

S.S.: I jakie to było zwierzę?

K.T.: O tym nie myślałem, chodziło raczej o doświadczenie uczuciowe niż obrazowe. Trzeba było je odnaleźć w ruchu, głosie i w stanie bycia. Byłem jak opętany. Doświadczyłem innego stanu bycia, którego wcześniej nie znałem. Wtedy jeszcze nic nie wiedziałem o Grotowskim i dopiero później dowiedziałem się, że ta praca była nim inspirowana. To był trzymiesięczny warsztat. Mieliśmy do dyspozycji foyer i boisko przy prywatnej szkole. Robiliśmy wiele ćwiczeń fizycznych, ćwiczenia gimnastyczne z elementami akrobatyki, ćwiczenia, które rozwijały pracę zespołową. To, co wydawało mi się w tym wspaniałe i co nadal uważam za nadzwyczajne, to fakt, że w tych ćwiczeniach element fizyczny oczywiście istniał, ale był tylko pretekstem do czegoś, co prowadziło poza, co angażowało nie tylko mięśnie, ale całe 'ja'. Gimnastykowałem się wówczas, ale na dłuższą metę to było nużące, a tu odnalazłem receptę na robienie gimnastyki w o wiele bardziej fascynujący, absorbujący i znaczący sposób. Do tego czasu nigdy nie wyobrażałem sobie, że może istnieć taki związek między gimnastyką a teatrem. W ciągu sześciu lat robiliśmy bardzo różne rze-



czy: Szekspira, rock-operę *Jesus Christ Superstar*, Becketta, Kafkę, Gozzi'ego, *Ramajanę*, Petera Shaffera, Roszaka, Petera Weissa, klasykę, musicale, sztuki nowoczesne, przedstawienia zachodnie i indyjskie – to było bardzo dobre i całościowe doświadczenie, i nauka w teatrze.

Barry kochał się w Indiach i bardzo dużo wiedział na temat ich historii i kultury. Wiele jego adaptacji przeszło przez indyjski filtr. To wszystko działo się w połowie lat siedemdziesiątych, a my należeliśmy do nowoczesnego zachodniego stylu – uniwersytet, dżinsy dzwony, długie włosy. Barry stał się moim *entrée* do tego wszystkiego, a był też doskonałym nauczycielem. Pozostał moim bliskim przyjacielem. Ale mnie pociągało najbardziej to pierwsze doświadczenie. Zaczęłem czytać o Grotowskim. I miałem ochotę prowadzić podobne poszukiwania, ale reszta zespołu nie była tym zainteresowana, i w końcu odszedłem.

D.D.: Czyli już wtedy słyszałeś o Grotowskim?

K.T.: Tak. W czasie pierwszego warsztatu bardzo głęboko przyjaźniłem się z Barrym Johem i on pożyczył mi *Towards a Poor Theatre*. W kraju, gdzie jest taka wielka bieda, to ma jeszcze inne znaczenie: można zrobić teatr bez pieniędzy, niepotrzebne są rekwizyty, kostiumy, światła itd. Oczywiście najważniejsze było traktowanie aktora jak podstawowy instrument w teatrze, bardziej bogatego poprzez ubóstwo zewnętrznych środków materialnych. To odpowiadało ściśle ascetycznej filozofii indyjskiej, którą się także fascynowałem. Warto może dodać, że ten teatr jest jednak bardzo kosztowny – wymaga ciężkiej pracy aktora. Grotowski to ktoś, kto mówi z nowoczesnego, obecnego punktu widzenia na temat działań ducha. Muszę powiedzieć, że przeczytałem wszystko, co napisał Grotowski i co udało mi się zdobyć, ale chronologia tego uległa całkowitemu pomieszaniu tak, że poznałem teatr Gro-

towskiego, parateatr i teatr źródeł jako synchroniczny i korespondujący obszar działań i badań. Odnajduję u siebie głębokie współbrzmienie z jego poszukiwaniami i potrzebami. Zawsze mnie inspirował i podziwiałem jego dążenie do wykonczenia rzeczy, jego całkowitą praktyczność, bezlitosną i poetycką.

S.S.: *Można zatem powiedzieć, że na początku spotkałeś się z teatrem europejskim?*

K.T.: Tak. Ale ponieważ Barry bardzo interesował się tradycyjnym teatrem, tradycją indyjską, kilka miesięcy później zrobiliśmy warsztat z klasyką indyjską – nie *Mahabharatę*, ale *Ramajanę*. Wtedy nauczyliśmy się różnych elementów z *khatakali*. Przez Grotowskiego też zwróciłem uwagę na własną tradycję, bo on czerpał dużo rzeczy z tradycji wschodniej. Ćwiczenia na każdą część ciała. Ciekawe z indyjskiego punktu widzenia było to, że Grotowski dostarczył nam kluczy, by otworzyć drzwi do naszej własnej kultury, do spojrzenia na siebie w odmienny sposób. Sądzę, że nieważne skąd się bierze przykłady. To, co ważne, to próba połączenia tego, co bardzo stare, z tym, co współczesne.

S.S.: *A jak wyglądały Twoje pierwsze indywidualne próby z teatrem?*

K.T.: Tuż po spektaklu *Edyp* zacząłem sam prowadzić warsztaty: zarabiać kieszonkowe „ucząc” w różnych szkołach, a także prowadząc takie warsztaty, w jakich chciałem sam uczestniczyć. Kiedy opuściłem tę grupę teatralną, przez długi czas byłem zainteresowany metodą warsztatów jako doświadczeniem ludzkim bez odnoszenia tej pracy do przedstawienia. Byłem również skłonny, by pracować z grupą, aż rzecz będzie „gotowa”, bez wcześniejszego ustalania daty. To pewnie spowodowało, że nie prowadziłem dotąd żadnego przedstawienia grupowego. Od kiedy w Nowym Jorku, trochę przez przypadek, zacząłem robić przedstawienie jednego aktora w kontekście miejskim, zdałem sobie sprawę z możliwości robienia teatru przeze mnie samego. Teraz, kiedy wróciłem do Indii, będę się znowu starał stworzyć grupę.* Jestem również zainteresowany czymś, co łączy się z pracą warsztatową w przestrzeni teatralnej – kiedy nie ma widowni, zdarzają się czasem niezwykle i niezwykle piękne doświadczenia ludzkie. Chciałbym wiedzieć, czy możliwy jest sposób dzielenia tych doświadczeń z większą liczbą ludzi. Czy jest możliwe powtarzanie, wieczór za wieczorem, takich pięknych i rzeczywiście chwil istnienia człowieka? Dopiero po dziesięciu latach prowadzenia warsztatów zacząłem czuć, że wiem coś na ten temat, że mogę to robić.

J.C.: *Te własne warsztaty prowadziłeś w oparciu o doświadczenie z Barrym. Czy je rozwijałeś?*

K.T.: Tak. Najbardziej interesowała mnie praca z ciałem. Dla mnie najbardziej magiczny teatr polega na tym, że aktor bez rekwizytów, bez żadnej dodatkowej pomocy, na oczach widzów przekształca się w kogoś innego – staje się inną osobą lub bytem. Chociaż uwielbiam *kudiyattam* z całą charakterystyką, strojem i kilkoma rekwizytami, których się używa, to jednak teatr wydaje mi się jeszcze bardziej fascynujący, kiedy się patrzy na aktorów, gdy nie są ucharakteryzowani.

Kiedy zbliżał się czas rozstania z grupą Barry’ego, zacząłem mieć bardzo odmienny typ aktywności teatralnej – to, co później zostało nazwane *Ogólnym błaznistwem* – we wsiach w środkowych Indiach. Próbowałem raz zrobić spektakl z własną małą grupą, ale przekształciło się to w katastrofę. Od tego czasu porzuciłem tę grupę i zacząłem bardziej uczestniczyć w codziennym życiu plemion, mniej grać, kiedy byłem „tam”, w moim drugim domu, na moim drugim biegunie. Kiedy się jest w mieście, czasem trudno wyobrazić sobie życie, które dzieje się właśnie teraz, to że płomienie właśnie płoną. Niestety są to coraz bardziej smutne płomienie.

S.S.: *Czym się inspirowałeś?*

K.T.: Wróć do innego punktu w czasie warsztatów. Był to dla mnie ważny punkt w odchodzeniu od tego, co znałem. Z Barrym i jeszcze jednym nauczycielem ze szkoły dramatycznej w Delhi, Robinem Dasem (świetny artysta, malarz, scenograf, reżyser, rzemieślnik), zrobiliśmy wyprawę do Orisy. Spędziliśmy tam dwie noce wśród plemion. To było coś fantastycznego, ale było mi przykro, bo oni tańczyli w deszczu, a my mieliśmy parasole, żeby ochronić aparat do nagrywania i kamerę. To tak brzydko wyglądało w jednej przestrzeni. Ale dowiedziałem się wówczas, jak wygląda życie i sposób bycia u ludzi z plemion. Bardzo się cieszyłem, że mogłem zobaczyć, jak ludzie potrafią się bawić, tańczyć, śmiać się, współodczuwać i współpracować. Ze mogą mieć tak niezwykle ciała – miękkie i delikatne w swej zadziwiającej sile. W następnym roku pojechałem sam do innej części Orisy. Na mapie wybrałem dużą przestrzeń bez żadnej drogi. Kiedy szedłem ścieżką w czasie dnia, to miałem dziwne uczucie, że jestem zupełnie sam, że nic nie znaczy to, kim jestem w Delhi, studentem na uniwersytecie, że ktoś zna moją rodzinę... Byłem przygotowany na noc w lesie, ale chciałem też spotkać się z ludźmi z wioski. Oni, słusznie zresztą, trochę się bali ludzi z zewnątrz. Miałem taki plan, żeby grać, bo ja w ogóle nie znałem ich języka, byłem obcy. Nie chciałem dać rzeczy materialnych, prezentów; raz, że nie można dać wszystkim, i po drugie, że to jest coś materialnego, a mnie się wydawało, że oni tego nie potrzebują, nie znałem ich życia. Chciałem dać coś od siebie – i to miał być spektakl. Ale nie wiedziałem jaki spektakl. To wszystko samo się okazało. Szedłem i zobaczyłem, że z drugiej strony idzie człowiek z plemienia, i ma trochę dziwny sposób chodzenia. Ale poczułem od razu, że ja mogę się bawić z tego sposobu chodzenia, że jego poczucie humoru na to pozwala. I zaczął się fantastyczny kontakt, zabawa. To są ludzie, którzy nie mają takich barier, jak ktoś się bawi. I stąd się wzięło uczucie, że mogę to też zrobić w wioskach.

S.S.: *Czyli to się stało zupełnie spontanicznie?*

K.T.: Tak. To nie była gra, a raczej bawienie się z ludźmi w danej sytuacji – rzeczywistość spontaniczna, improwizacja działająca.

S.S.: *A możesz to spotkanie bliżej opisać? Co on zrobił, kiedy zacząłeś go naśladować?*

K.T.: Śmiał się. Egzagerował moje zachowania. To było śmianie się z sytuacji, ale też z siebie, bo to był jego problem. Potem każdy poszedł w swoją stronę. Wieczorem, kiedy byłem blisko wioski, miałem bęben i może przez pół godziny stałem i grałem tylko na bębnie. I powoli zaczęły pojawiać się głowy, jedna tam, druga tam. Najpierw dzieci wyszły zobaczyć, co się dzieje. Zacząłem je naśladować, a one śmiały się z tego. Wybierały z grupy kogoś, żeby wchodził ze mną w interakcję. Później on zawstydzony, wycofywał się i wypychał kogoś innego...

J.C.: *To było naśladowanie czy dialogowanie, Khalidzie?*

K.T.: Obie rzeczy naraz... To dobre określenie, dialogowanie przez naśladowanie. Być lustrem, czasem pękniętym lub krzywym, lustrem twórczym. Naśladować też dźwięki. Na początku wychodziły dzieci, potem chłopcy w moim wieku i to dla nich było wyzwanie, chcieli udowodnić, że na pewno możemy zrobić coś, czego ty nie możesz. Próbowali zmęczyć mnie do końca, bieganiem, skakaniem. A potem pojawili się starzy ludzie. Skręcali się na ziemi ze śmiechu, taki niesamowity, otwarty uśmiech. Potem wszedłem do wioski, biegałem wszystkimi ścieżkami, wchodziłem do każdego domu i oni też w tym brali udział: kiedy ja myślałem, że byłem już we wszystkich domach, to oni przychodzili i mówili, że tam a tam jeszcze nie byłem. – Chodź tam. To trwało dwie, trzy godziny, wszyscy już wiedzieli, że chodzi taki gość i mieli przygotowane coś do jedzenia, picia i różne bębni. Stopniowo zaczęli wyciągać swoje instrumenty i grać, czasami to trwało do rana. Rano oni szli do pracy, a ja się czułem po takiej nocy jak u siebie, z ufnością, bez obawy. Ale nadal nie mogłem z nimi rozmawiać, zamienić ani jednego słowa.

* Dziewięcioosobowa grupa pracuje od pierwszego marca 1998 r.

S.S.: *I co się działo później? Czy dalej wędrowałeś?*

K.T.: Tak. Potem znalazłem taką wioskę, która mi się bardziej podobała i ja im się spodobałem. Zacząłem tam przyjeżdżać co roku, wtedy, kiedy miałem wolne na uniwersytecie. Brałem udział w ich normalnym życiu: pracowałem na polu, czasem chodziłem na polowanie z łukiem na zwierzęta czy łowienie ryb, krabów... ale sam nie polowałem... zbierałem w lesie grzyby, nasiona i inne owoce, budowałem domy, bambusowe płoty. Tam jeśli nawet stanie się coś tak straszego – oni rąbią drzewo na bosaka i czasem się zdarzy, że siekiera wyląduje na nodze – to najpierw on będzie się śmiał z tego, że jest taki głupi. Wszyscy będą się najpierw śmiać, ale potem oczywiście przyjdą rannemu z pomocą.

D.D.: *Wyjeżdżałeś tam jako członek teatru czy antropolog?*

K.T.: W tym czasie przygotowywałem rozprawę doktorską na temat ludów plemiennych. Ale kiedy już tam byłem, to rozumiałem, że chciałem tam po prostu być, a nie być antropologiem. Myślałem raczej o badaniu antropologów z punktu widzenia ludzi z plemion. Esencją antropologii jest zrozumienie kultur ludzkich z różnych części świata. Zrozumieć człowieka nieznanego. Ale ja chciałem z nimi pić, jeść, tańczyć i pracować – badać ich przez samo życie z nimi, a nie przez notowanie wszystkiego. Tam nie ma papieru, nie ma pióra. Jest żywa bezpośrednia komunikacja z ludźmi i duchami. Tam nie ma ludzi, którzy piszą, i tych, którzy są niepiśmienni – ci ludzie żyją w „tradycji ustnej”, co jest zupełnie innym sposobem bycia w świecie. Przypominają mi się słowa pewnego starego Indianina z Ameryki, który powiedział: jeśli wyrzucisz wszystkie swoje książki na słońce i deszcz, one się rozpadną i znikną, podczas gdy my, Indianie, czytamy wielką księgę Natury.

D.D.: *Podczas badań terenowych wśród mieszkańców wsi w Indiach dochodzi do „spotkań”, czujesz, że dzieje się coś fajnego. Doświadczyłeś badań terenowych, performance, życia wśród plemion. Jaka jest specyfika tych różnych spotkań i interakcji?*

K.T.: Specyficzną cechą, która odciska się na tego typu interakcjach wśród ludzi z plemion jest ich całkowita otwartość na grę i taniec, natomiast w ogóle nie ma tam gry łączącej się ze statusem społecznym (*status game*), a kobiety cieszą się wolnością.

S.S.: *Czy sądzisz, że takie „działania” można też robić gdzie indziej, w innym miejscu?*

K.T.: Tak. Powtórzyłem je nawet w Polsce. Najwięcej w czasie festiwalu teatrów ulicznych w Jeleniej Górze, przez dziesięć dni codziennie w innym miasteczku.

W 1985 roku okazało się, że przypadkowo miałem grać w Nowym Jorku przed publicznością w wieku od pięciu do siedemdziesięciu lat. Chodziło o to, żeby oni wzięli udział w tym przedstawieniu. Byłem zmartwiony i zdenerwowany, i wtedy zdałem sobie sprawę, że sytuacja ta bardzo przypomina tę wśród plemion: ludzie są w bardzo różnym wieku, a ja chcę, żeby wzięli udział w przedstawieniu. Jedyną różnicą było to, że była to publiczność zdecydowanie należąca do tradycji pisma. Nie używałem mowy, ale wykorzystałem między innymi tablice z namalowanymi napisami. Stworzyłem to przedstawienie, starając się coraz bardziej wciągać w nie ludzi, coraz większą ich liczbę. Potem to rozwinęło się w przedstawienie nazwane *Foolshow* [*Błazenada*].

J.C.: *Czy to, co przeniósłeś na grunt polski można nazwać początkiem Błazenady?*

K.T.: Tak, to było *Ogólne błazeństwo* i *Foolshow*, zabawa z ludźmi, próba przekształcenia przestrzeni codziennej w teatralną.

S.S.: *A czy chodziło Ci przede wszystkim o nawiązanie kontaktu?*

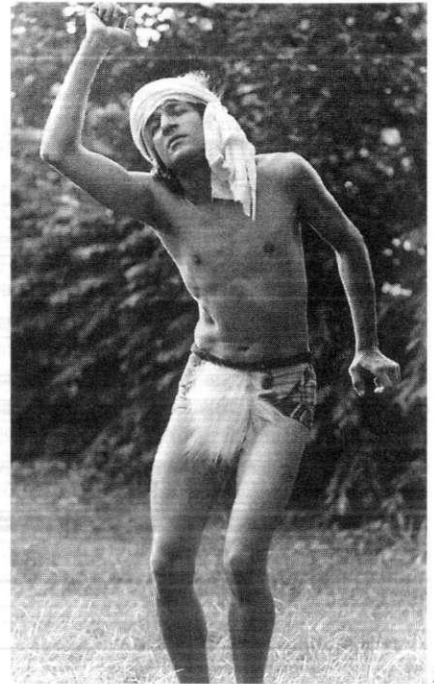
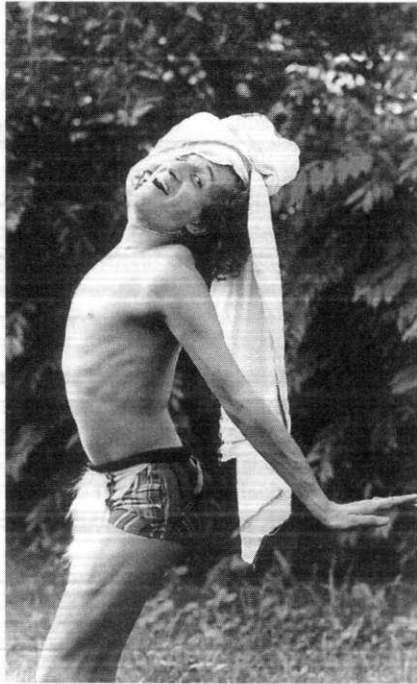
K.T. Tak, chodziło o mój kontakt z ludźmi i kontakt pomiędzy ludźmi. O stworzenie sytuacji wesołości i zabawy, pozbycie się barier, o dobry humor, kontakt między ludźmi o szczęśliwej i wesołej naturze: po angielsku *in good humour* znaczy także zdrowy. Zakładało to także zabawę między dziećmi i dorosłymi. Oczywiście w mieście ludzie są bardziej zamknięci, jest też duża różnica pomiędzy ludźmi z różnych miast. W Indiach, ci którzy pracują fizycznie, niedawno przybyli z wiosek, są biedni, ale potrafią się lepiej bawić niż ludzie na wyższym poziomie. Jest też różnica między Europą a Indiami. Jeśli w Europie przebieram się za błazna, to ludzie traktują mnie jak aktora, artystę i błazna, a w Indiach, ci którzy grają na ulicy, są na najniższym poziomie kastowym i społecznym.

S.S.: *A czy próbowałeś robić identyczne rzeczy w Indiach i tu, w Europie, i czym różni się odbiór?*

K.T.: Niektóre rzeczy mnie zaskakiwały, zdarzały się bardzo podobne reakcje w Delhi i w miastach w Polsce. Wchodziłem na przykład do nieznanego domu, a wszyscy wychodzili, bo się bali,



II. 2. *Pieśń Błazna*, park w Kalkucie, 1992. Fot. Manuel Bauer



Il. 3–10. *Pieśń Błazna*, kolejne postaci–wcielenia (wg numerów), omówione w rozmowie, por. s. 19. Fot. Mr. Tyagarajan

oczywiście nie do końca poważnie. Byłem sam w ich domu, chodziłem, włączałem i wyłączałem światła, bawiłem się nimi, żeby ludzie na ulicy mogli zobaczyć spektakl ze światłami. Wchodziłem przebrany za błazna. Sprawdzałem też torby, teczki, kieszenie. Kradłem zapiekanki, lody, papierosy... Nawet dzieci odbierałem rodzicom i oni mi ufali. Czulem, że to są sytuacje, kiedy serce robi się gorące. Ale raz w Szwecji miałem taką sytuację, to była ważna okazja, osiemsetna rocznica miasteczka i zamku. Dostałem wtedy największe pieniądze przez te cztery lata, około tysiąca funtów za godzinny spektakl. To miało być takie wydarzenie w zamku. Najpierw *Ogólne błazeństwo*, a potem *Foolshow*. Ludzie mieli się włączać. Ale na początku zrobiłem błąd z punktu widzenia tamtej kultury. Wszyscy byli bardzo poważni, ładnie ubrani, dzieci z lokami, białe ubranka. Burmistrz wszedł na scenę, uściśnął mi dłoń i o nic mnie nie zapytał. Zaczął mówić długo, o mnie, ponieważ moje imię pojawiało się ciągle – to jedyne, co rozumiałem. A to znaczy, że mówił wszystko z głowy, bo przecież nic o mnie nie wiedział. Nie chciałem, by mnie przedstawiano jako „performera”, myślałem o innym początku: pojawić się przez pęknięcie w murze czy ponad nim – ale on to zepsuł. I kiedy zacząłem się nudzić, to stanąłem za nim, on miał duży brzuch, i zacząłem go po nim gładzić. Ale nikt się nie śmiał, a on też się nie śmiał. Próbowałem go nawet łaskotać, ale to nic nie pomogło. Wszyscy byli bardzo poważni. Nic nie mogłem z nimi zrobić, bo oni nie chcieli.

S.S.: A jak myślisz – od czego to zależy? Dlaczego raz to się udaje, a raz nie?

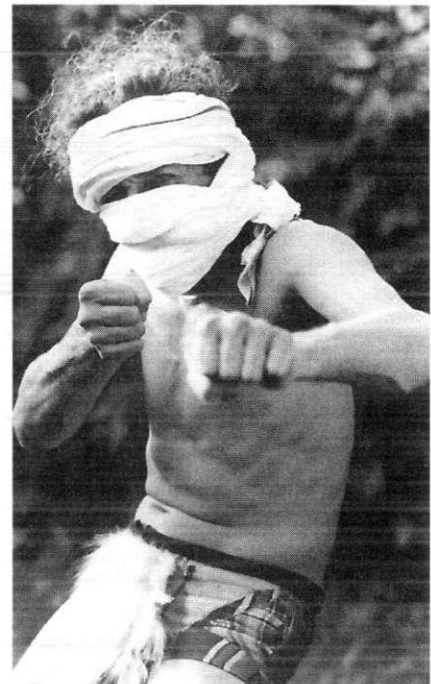
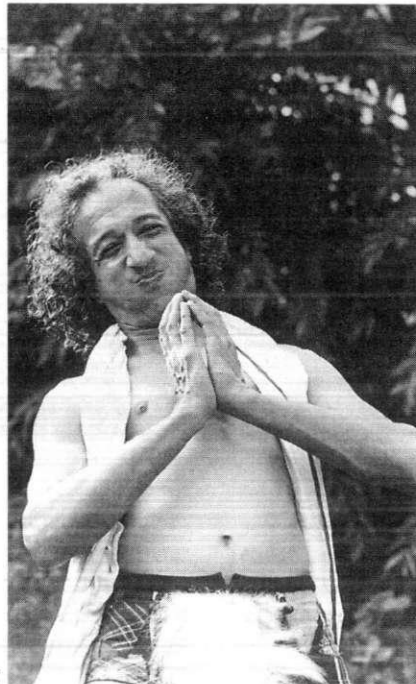
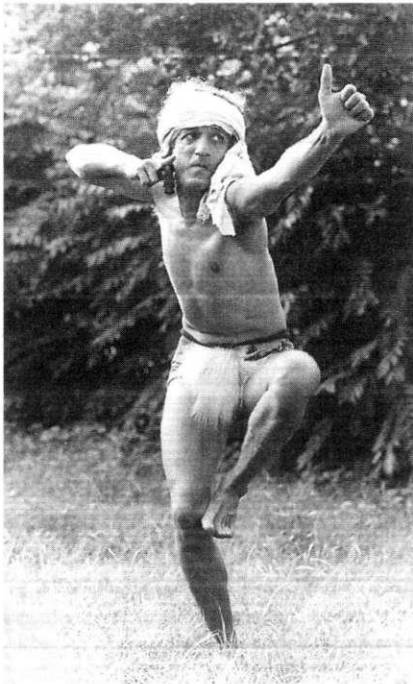
K.T.: Po tym przedstawieniu myślałem wiele o tym, jakie błędy popełniłem. Nie wiedziałem wiele o okolicznościach i o tym, jaką spotkam publiczność. Gdyby burmistrz zaczął się śmiać, całe spotkanie rozegrałoby się inaczej. Ale on zachował się tak, jak gdyby to „kulturowe małpowanie” przekraczało jego godność. W ten sposób dałem jedynie upust własnemu błazeństwu. Nie byłem dobrze przygotowany na to spotkanie. Nie wiedziałem, że tam będzie tak dużo oficjalnych gości. Ale taka porażka, że nie udało mi się przejść przez wszystkie etapy *Foolshow*, przydarzyła mi się tylko raz. Potem w Szwecji, w innych miejscach spotkałem się z bardzo ciepłymi ludźmi. W Oxfordzie, Londynie i w małym miasteczku na Islandii miałem raczej problem z przesadnym entu-

zjazmem uczestników, dzieci zniszczyły i porwały moje rzeczy, rozniosły wszystko w proch – absolutnie oszalały. Innym razem było sporo śmiechu, czasem nawet bardzo dużo.

Pamiętam też taki zabawny przykład *Ogólnego błazeństwa*, który zdarzył się w czasie mojego pierwszego przedstawienia w Polsce, na Rynku Starego Miasta w Warszawie. Akademia Ruchu uzyskała od milicji pozwolenie na to przedstawienie. Właśnie kiedy kończyłem tworzenie (z sześciu czy siedmiu osób) wielkiej socjalistycznej rzeźby zwycięskiego proletariatu, który trzymał głowę błazna, i zawiesiliśmy sztyl „Sztuka socjalistyczna” – przyjechał samochód pełen milicjantów na inspekcję. Wśród małej widowni, wielu moich przyjaciół, zapadła cisza, a ja, choć z obawą, od razu ruszyłem w kierunku samochodu i wskoczyłem na dach. Zajrzałem do samochodu przez boczną szybę na porządnie wyglądających milicjantów w nieskazitelnych mundurach. Uśmiechnięty pomachałem im ręką, a oni niepewnie odmachali w taki sam dziecinny sposób... Miałem wiele zabawy z łamaniem reguł i wygłupianiem się z milicją. Jako błazen i gość Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych cieszyłem się niewypowiedzianą wolnością. Kiedyś zwałłem milicjantowi czapkę i założyłem na swoją. Biedak, biegł za mną mówiąc: „proszę pana, bardzo proszę, mi nie wolno!”

J.C.: W Polsce poza Jelenią Górą miałeś doświadczenia jeszcze w takich miejscach, które są bardziej oddalone od miast, jak na przykład Czarna Dąbrówka.

K.T.: Najfajniejsze spotkanie miałem chyba wśród Cyganów, koło Zakopanego, w Czarnej Górze. Tam czulem się jak u siebie. Może wpłynęło na to pewne pokrewieństwo, znalazłem się wśród ludzi, których niektóre cechy, skóra, włosy, oczy przypominały moje (często ludzie w Polsce myślą, że jestem Cyganem). Ale to chyba coś innego tworzyło uczucie bycia w domu. To sposób traktowania drugiego człowieka. Uczucia między ludźmi. Poczucie ludzkiej rodziny. Byłem także bardzo zdziwiony, jak wiele słów zgadza się z hindustani, sanskrytem. Wszyscy powiadali, że Romowie przybyli z Indii. Chaty i domy, które zbudowano wokół wozów, wyglądają nędznie z zewnątrz, ale mają cudownie ciepłe wnętrza z lśnącymi kryształami, starymi wyrobami z drzewa, wspaniałym jedzeniem, muzyką... Byłem tam gościem zespołu Węgajty, który spotkałem już wcześniej. Grali też miejscowi mu-



zycy. Ale dla mnie momentem pozostawiającym niezatarte wspomnienie w czasie „błazenady” była chwila, kiedy przebrałem się i stałem kobietą. Stary pijany mężczyzna w filcowym kapeluszu, który chodził za mną wkoło, nie mógł się oprzeć i chwycił mnie za jaja! Udało mi się wyrwać i znaleźć schronienie w grupie kobiet. To, co mnie poruszyło, to niezwykle poczucie solidarności, które miałem z kobietami. „Byłem” kobietą i tak właśnie one mnie traktowały. Mieliśmy dużo zabawy nabijając się z mężczyzn zgromadzonych po drugiej stronie ulicy.

S.S.: *A czy możesz opowiedzieć o swoich doświadczeniach w ośrodku dla dzieci autystycznych w Warszawie?**

K.T.: Wiedziałem, że głównym problemem będzie nawiązanie kontaktu, zdobycie zaufania i zredukowanie obawy. Nie wiedziałem wcześniej jakie to będzie trudne... to wymagało poszukiwania w samej sytuacji, i oczywiście bywało z tym różnie. Pierwszego dnia trudno było nawet dotknąć palcami pewnych dzieci, kiedy inne wspinały mi się już na grzbiet. Obecność rodziców na pewno czyniła tę przestrzeń bezpieczniejszą... Trudno powiedzieć, jak to zrobiłem. Chciałem bardzo uścisnąć im dłonie, sprawić, by się uśmiechnęły, poczuły bezpiecznie, bawić się z nimi. Myślę, że to, co było ważne, to fakt, że odsłoniłem własną kruchość i podatność na zranienie, pokazałem lzy, ból, rozczarowanie... Ale przy moim ostatnim z nimi spotkaniu miałem poczucie niesłychanego osiągnięcia, udało mi się je wszystkie zgromadzić w przestrzeni na środku, pozostawiając dorosłych na brzegu – raz robiliśmy wszyscy razem hałas, a innym razem zachowaliśmy milczenie.

Innym razem, kiedy byłem na oddziale psychiatrycznym w szpitalu w Londynie – pewna czarna dziewczyna, kiedy tylko mnie zobaczyła, zaczęła się śmiać w sposób zupełnie nie kontrolowany – i śmiała się przez całe przedstawienie, coś we mnie tak ją dotknęło. Sądziłem, że ona po prostu taka jest, ale potem dowiedziałem się, że przez ostatnie dwa lata ona tylko płakała. Nikt nie widział, żeby się śmiała w tym czasie. Tego typu incydenty, których było sporo, dają mi też motywację i energię do pracy.

* Spotkania w ośrodku przy ulicy Górskiej inspirowane były przez Ewę Modzelewską.

S.S.: *Czy tworząc spektakle, korzystasz z tekstów, czy odwołujesz się tylko do pewnych idei? Czy struktura, którą tworzysz jest tylko twoim własnym wytworem?*

K.T.: Teksty, które czytam, są dla mnie inspiracją, ale niewiele tekstów wykorzystuję w przedstawieniach. Z jednej strony szukam sposobu przedstawiania, który nie wiąże się z tekstem, a z drugiej nie spotkałem tekstu, który w całości bym akceptował i chciał przedstawić. W moim najświeższym przedstawieniu, nad którym przyjechałem pracować do Polski z Jolą [Cynkutis] jest trochę inaczej: na początku nie miałem słów, które mogłyby opisać to, co chciałem zrobić. Czulem, że mam to przedstawienie w sobie. A Jola jest kimś, kto rozumie, że tak właśnie może być! Zaczęłem działać, pracować, pobudzany pewnymi fizycznymi elementami wprowadzanymi przez Jolę, i odkrywałem, że pewne wzory zaczęły się wyłaniać. Z tego skonstruowaliśmy łańcuch działań. Kiedy byłem ostatnio w Indiach, miałem bardzo niewiele czasu, by szukać w bibliotece tekstów, które odpowiadałyby obrazom związanym z poszczególnymi epizodami. Zanotowałem przypadkowe zestawienia i przyjechałem z tym do Polski. Tu skomponowałem tekst całego przedstawienia. Czasem zdanie stworzone jest z dwóch słów jednego autora, trzech drugiego i jeszcze jednego od trzeciego, stąd trudno właściwie powiedzieć, kto to napisał. Czasem gęsty tekst sprowadzony jest do słów-kluczy, które służą mojej wizji. Praca z Jolą polegała również na połączeniu tekstu i działania. Znalezieniu takiego sposobu na tekst, by wpływał on z działania.

J.C.: *To trochę tak jakbyś swoim działaniem, swoim poszukiwaniem czy swoją pracą pisał dramat, zamiast wypełniać coś, co już zostało napisane, włączać krew w strukturę, która została napisana przez kogoś innego... To wymaga czynnego rozeznania, co dany tekst zawiera ważnego dla Ciebie, jak Ciebie porusza.*

S.S.: *A czy mógłbyś powiedzieć coś o swoich ćwiczeniach, tych, które Cię przygotowują do gry w teatrze. Jak to wygląda?*

K.T.: Ćwiczenia idą w dwóch kierunkach. Z jednej strony dotyczą trenowania ciała, żeby można było robić różne rzeczy z ciałem i głosem, a z drugiej, żeby uwolnić organizm od „kaftana bezpieczeństwa” zwykłego, cywilizowanego ciała, żeby był on bliższy własnej pierwotności, żeby cały organizm, ciało, umysł i głos płynęły razem jako jedna istota. Nawet jeśli aktor czegoś się uczy,



technika musi zostać „zgubiona” w ciele. Tracimy wiele czasu, żeby nauczyć się chodzić, ale potem zapominamy o tym. Kiedy się złamie nogę i chodzi o kulach, to najpierw jest trudno, a potem staje się to prawie normalnością. Technika zadomawia się w ciele. Podobnie jest z tańcem i śpiewaniem...

J.C.: Powiedzieliście uwolnić organizm, a nie wyzwolić...

K.T.: Wyzwolić też, ale uwolnić od mechanicznego sposobu bycia, zachowań, nawet tych teatralnych, które są powtarzane w przestrzeni teatralnej: głos, gesty świetnie opanowane, mogą być puste, bez ducha. Trzeba połączyć się z prądem bycia. To wiąże się ze skupieniem, medytacją, wizualizacją, transem. Nie można powtarzać. Jak mówi Grotowski, każdego dnia trzeba tworzyć na nowo.

J.C.: Pewnie jest tak, że te ćwiczenia pomagają wydobywać to, co jest w nas zawarte, a jest nieznanne i tym nieznanym przetwarzać albo powoływać nowe znaki...

K.T.: A też z grupą ludzi jest inaczej. Chodzi o to, żeby oni mieli ze sobą niecodzienny kontakt, porozumienie bez słów, rozumienie ciała, żeby mogli pracować jak jedno ciało, aby złamaniu uległy bariery pomiędzy ludźmi.

S.S.: A czy można powiedzieć, że ten Twój teatr jest w pewnym sensie teatrem paraterapeutycznym. Chcesz pomagać ludziom w byciu ze sobą, byciu z Tobą, zadowalać ich, budzić w nich śmiech itd. Masz też trochę doświadczeń z osobami chorymi. Czy terapia to coś, co jest ci bliskie?

K.T.: Na pewno. Terapia także dla mnie. Ale nie myślę o niej wiele. Uznaję, że ta praca daje wyniki terapeutyczne. Wszystko to, co pomaga aktywnej głębokiej relaksacji, otwarciu się przed innymi, dostarcza kanałów dla uwolnienia emocji na pewno ma skutek terapeutyczny. Jest bardzo cienka granica między teatrem i grupami terapeutycznymi, to ma wiele wspólnego, ale to nie jest moim celem. Traktuję to jako miejsce, gdzie można znaleźć siebie, i może pod tym względem jest to to samo. To przestrzeń, gdzie można transformować energię, kiedy jesteś bardzo smutny czy wściekły, na przykład krzyżąc, w sposób twórczy. To jest oczyszczenie. *Katharsis*... Ale nawet gdy mam do czynienia z pacjentami oddziałów psychiatrycznych, moje usiłowania wiążą się przede wszystkim z uzyskaniem dobrego kontaktu i musimy się dobrze bawić. Jestem przekonany, że kiedy się dobrze bawimy, to jest to doświadczenie terapeutyczne, ale mnie najbardziej zależy na tym, żeby ludzie spotkali się w inny sposób niż na co dzień, żeby to było piękne.

S.S.: A w czym Ci pomaga teatr?

K.T.: Mój teatr jest częścią moich poszukiwań w życiu, to jedna z moich ekspresji, kanał do działania, przestrzeń do badania życia... Nie myślę o teatrze jako o zawodzie. Teatr to miejsce, gdzie można spotkać nawet sacrum. Marzę o teatrze, który byłby takim momentem unoszącym i energetyzującym dla wszystkich:

aktora i publiczności. Może odziedziczyłem potrzebę pracy w przestrzeni publicznej, spotkania się z publicznością. Myślałem kiedyś, by podobnie jak mój ojciec i brat, podjąć służbę publiczną, ale zmieniłem zdanie, kiedy dowiedziałem się o tym wszystkim, co w rzeczywistości z nią się wiąże. Teatr także jest przestrzenią publiczną. Jeśli jest dobry, można go także nazwać służbą publiczną, służbą duchową. To, co mnie interesuje, to jakość ludzkiego doświadczenia w publicznej przestrzeni teatru.

Być może teatr jest też moją jedyną terapią i w ukryciu leczę się, ponieważ według licznych standardów normalnego życia jestem zupełnie szalony! Aktor doświadcza wielu stanów, które klinicznie można by zaklasyfikować jako formy choroby (podobnie jak w przypadku szamanów). Z tym, że aktor opanowuje wchodzenie i wychodzenie z tych stanów. On może, a nawet rzeczywiście musi, rozwinąć zewnętrzne oko. Świadomość siebie i przestrzeni, rodzaj samo-strażnika. Czasem inni mogą być tym zewnętrznym okiem, strażnikami, którzy strzegą tego, co się dzieje. Zauważ na przykład, że nie zdarzają się fizyczne uszkodzenia.

S.S.: A skąd w ogóle pomysł na błaźństwo? Pomysł, że będziesz występował jako błażen.

K.T.: Zainteresowałem się postacią błażna, kiedy grałem go w *Królu Learze*. Wcześniej miałem dużo kłopotów z byciem w dwóch światach: plemiennym i w Delhi. One są zupełnie inne z każdego punktu widzenia. Nie mogłem ich połączyć. W jednym miejscu żyłem na bosaka, z wąskim kawałkiem materiału przewiązany wokół bioder, w drugim – w dżinsach, na motorze, a czasem ubrany jeszcze bardziej oficjalnie. Ale przecież nie chodzi tylko o ubranie. I kiedy zacząłem interesować się postacią błażna ze względu na rolę, którą grałem, to miałem poczucie, że pasuję do tej postaci, że to jestem ja. To jest coś, co mówi o mnie, most między życiem a teatrem, sceną i życiem. Postać, która działała w życiu i w teatrze. To jest coś takiego jak joker w kartach, może być każdą kartą, ale i sobą, gra każdą rolę, ale nie traci własnej tożsamości, własnego „ja”. Tak więc poprzez postać błażna odnalazłem most pomiędzy Delhi i plemionami.

J.C.: Czy w hinduskiej tradycji istnieje postać błażna?

K.T.: Istnieje.

J.C.: Czym się różni od europejskiego?

K.T.: W każdym rejonie istnieją różne rodzaje błażnów. Różnią się ubiorem, ale charakter samej postaci jest bardzo podobny. Są błażny królewskie, takie, co chodzą po ulicy i postać błażna w teatrze klasycznego sanskrytu. Jednym z typów błażnów są dziś baulowie. Podobnie jak błażny europejskie noszą kolorowe łąty, ale ich strój jest zupełnie odmienny – to długie, powiewne suknie, ubrania, szarfy. Turban zamiast czapki. Broda lub gładko wygolona twarz. Kobiety noszą specyficznie zawinięte sari i podobnie jak mężczyźni mają długie włosy związane na czubku głowy w węzeł. Mają też bardzo specyficzne instrumenty muzyczne.



9

Baulowie to sekta wędrownych *sadhu*, wywodzących się z ruchu *bhakti*, którzy w pewien sposób przypominają jurodiwych w Rosji, opętanych. Krytykują i oskarżają społeczeństwo za nie znaczące rytuały i dyskryminację, nakłaniają ludzi do samorealizacji. Wierzą, że bóg wciela się w każdego człowieka, a nie w zewnętrznego boga. Choć można ich traktować jak wykonawców, to zajmują oni przestrzeń pomiędzy sferą sacrum i profanum, nie rozłączając tych dwóch sfer.

Jeden z błaznów (*Vidhuszaka*) w klasycznym teatrze sanskryckim *kudiyattam* jest prawie nagi, ma ciało i twarz wysmarowane białą pastą, na której w określonych miejscach namalowane są duże czerwone plamy, tak duże jak nosy europejskich kłownów. Na głowie ma drewniane ozdoby i falujący, przypominający sukienkę ubiór wokół bioder. Zarówno bengalscy baulowie, jak i aktorzy z teatru *kudiyattam* z Kerali noszą w czasie przedstawień dzwonki dookoła kostek. Podobnie i ja używam dzwonek, ale wybrałem czapkę europejskiego błazna – jest ona znana w regionalnych kulturach Indii ze względu na jokera, który znany jest między innymi dzięki kartom. Lubię też jej symbolikę. W nowym przedstawieniu w ogóle nie używam czapki – błazen to ja bez czapki. W Indiach istniało wielu sławnych błaznów – takich jak Stańczyk w Polsce. Birbal był dworskim błaznem, ministrem na dworze cesarza Akbara. Gopal Bhand sławę zawdzięcza temu, że policzył gwiazdy nad Bengalem, a Tenalirama, na południu, swoim literackim i słownym blażeństwem. Ale są też głupcy, którzy stali się błaznami...

J.C.: A która postać błazna jest Ci najbliższa?

K.T.: Może postać wędrowca. To jest chyba najstarszy błazen.

J.C.: Czyli jesteś na granicy, chodzisz po tej linii, pomiędzy światem plemion a cywilizacją.

K.T.: Jest taka linia. Błazen może oczywiście być postacią na scenie, ale starsza postać błazna to postać istniejąca w życiu. I jest też linia między życiem codziennym a działaniem na scenie, dla mnie ta relacja przebiega też w samym błaznie. Ja nie chcę być artystą, który zamknie się w świecie artystycznym i oddzieli od tego, co się dzieje w świecie. Czuję się błaznem, bo nie mieszczę się w dzisiejszym świecie. Ten świat odwrócony jest dla mnie do góry nogami i działa na mnie ostro. Artysta i błazen muszą patrzeć na świat trochę z zewnątrz, z dystansu, kontemplując. Musi on pokazywać soczewki albo lustra. Soczewka może zbliżyć lub oddalić obraz, skupiać lub rozpraszać widzenie. To mogą być zwykłe, pięknie, wykrzywione lub magiczne lustra. Przez lustro czy soczewkę można dostrzec historię i przyszłość. Jestem błaznem z kogucim grzebieniem, który stale świadom jest przyszłości, a nie zachowywania przeszłości. Kłaniam się jej tylko.

S.S.: A w jaki sposób istnieje w Tobie tradycja Indii?

K.T.: We wszystkim, co robię, bardzo mnie inspiruje taki stały hinduski tekst o teatrze *Natyasastry*. Były cztery *Wed*y i cza-

sem się to określa jako piątą *Wedę*. W aktorstwie są cztery podziały: pierwszy to aktorstwo cielesne, ćwiczenia ciała, używanie każdej części ciała jako instrumentu aktorstwa, drugi to głos, a trzeci – rekwizyty i kostium; w tradycyjnym teatrze nie ma wiele scenografii, ale jest bardzo rozwinięty strój i makijaż. Czwartym elementem, to trudno wytłumaczyć, to wewnętrzny stan bycia, wewnętrzna prawda. Ćwiczenia w tradycyjnym teatrze dotyczą najpierw ciała, to są skodyfikowane gesty, wiadomo, jakie gesty trzeba zrobić w dramacie, w jaki sposób śpiewać. Uczeń musi się najpierw tego wszystkiego nauczyć. Musi zmienić ciało w powszedniego na *extra-daily* [niecodzienne], w terminologii Barby – trzeba w tym celu robić różne ćwiczenia, masaże. Najpierw jest zewnętrzne ciało, a potem zaczyna się wchodzić do środka. Istnieją ćwiczenia dla rąk, oczu, twarzy, całego ciała. Trzeba nauczyć się poszczególnych rzeczy, ich kolejności, cieleśnie opanować tańczenie rytmu stopami, opowiadanie historii gestami rąk (*mudra*), nagle trzepotanie rękami, przesuwanie oczu na boki, wibracje policzków w czasie śpiewania *raga*... Po latach praktyki to zaczyna istnieć w ciele i wtedy zaczyna się prawdziwa zabawa. Jak powiadają Japończycy o aktorze teatru No: kwiat zaczyna się otwierać. W indyjskim teatrze *sattvika abhinaya** zaczyna wtedy rosnąć. *Sattvika abhinaya* dotyka wewnętrznego stanu bycia aktora, wizualizacji, oddechu, kojarzenia. W Indiach trudno używać określenie „teatr tradycyjny” – bo jest bardzo wiele tradycji.

Natyasastra – to jeden z najlepiej wypracowanych tekstów, na temat tego, co tworzy przedstawienie. Dla mnie jest on tajemnicą, która wymaga wyświecenia, i wielką pokusą. Zdecydowałem w młodości nie być tradycyjnym wykonawcą, często wymaga to przynajmniej ośmioletnich studiów. Chciałem pracować z takim samym rygorom, ale moim celem było znalezienie i praca nad odmiennym językiem współczesnego teatru indyjskiego. Nie poszukuję jednak zadowolenia w nowości. Nie szukałem Grotowskiego dlatego, że uważa się go za awangardę, lecz dlatego, że poszukiwał on i poszukuje czegoś bardzo starego w dzisiejszych czasach. W kwietniu oznajmił on, że planuje obecnie umrzeć. Postrzegam jego śmierć także jako coś w starym stylu, żyć, kończyć i zamykać sprawy, widzieć koniec i być nań przygotowanym, z wdziękiem i godnością.

Gdybym miał wybrać dwie książki do pracy w teatrze, tobym wybrał coś z Grotowskiego i *Natyasastrę*. Gdybym musiał wybrać tylko jedną, to nie wiem którą. Może to zależałoby od nastroju. To jest świetna para. Czytanie tradycyjnych tekstów powoduje, że głowa inaczej myśli. Inspiruje mnie nie tylko antropologia. Inspirują mnie też ludzie, którzy żyli jakby w teatrze świata... Gandhi, Gautama Buddha, Jezus Chrystus...

* Atmosfera, duch przedstawienia. Od *sattva* – czystość, duchowość; *abhinaya* – przedstawienie teatralne, gra.

W college'u miałem przyjaciela, dzięki któremu poznałem pewnego muzyka, baula. Kilka lat później dowiedziałem się, że Grotowski też interesował się baulami. Okazało się, że ten którego on sprowadził do Polski, mnie też zafrapował od pierwszego wejrzenia. Kilka lat temu byłem jego uczniem – przez siedem miesięcy pobierałem intensywną naukę. Musiałem niestety później odejść...

Brałem też udział w wielu krótkich warsztatach prowadzonych przez różne osoby z różnych stron świata i Indii. Oddziaływał na mnie mocno Badal Sircar z Kalkuty. Poznałem też Deepaka Mazumbara również z Kalkuty, który był wrogiem tego pierwszego. Zostałem przyjacielem ich obu, choć oddzielnie. Badal Sircar był człowiekiem, na którego silnie oddziaływała koncepcja „teatru ubożego” Grotowskiego, chodziło zwłaszcza o stronę materialną. To pasowało do jego współczucia biednym i skłonności komunistycznych, do pracy teatralnej z biednymi ludźmi i na tematy biednych ludzi. Mocny teatr. Deepak Mazumdar brał udział z szalonym Baullem Gour Khepa w działaniu „teatru źródeł” Grotowskiego.

Z pojęciem *sattvikabhinaya* [*satuikagene*] w indyjskim teatrze wiąże się inny termin *navarasa*, czyli dziewięć żywic, smaków, stanów emocjonalnych, nastrojów, jak na przykład radość, miłość, wściekłość, wstręt. Tych dziewięć stanów koresponduje ze stanami psychicznymi. Trzeba znaleźć kolor, a potem coś takiego jak odcień tego koloru – istnieje główny smak (stan, uczucie), który jest później zmieniane przez przyprawy i zioła itd., tak więc uczucie miłości może być zabarwione przez wstręt, strach, zazdrość, pożądanie lub inne tego typu połączenia. W „tradycyjnych” przedstawieniach fascynuje mnie to samo co w „nowoczesnych” – pewnego typu żywość, rodzaj emanacji. To straszne kiedy ogląda się doskonale technicznie przygotowane przedstawienie, które nie ma *rasa*, jest bez soku, bez ducha. Wolę coś, co jest technicznie mniej sprawne, ale zrobione z pasją.

S.S.: Ale jeśli chodzi o tradycyjne gesty z teatru hinduskiego, to trudno znaleźć kogoś, kto by je rozumiał.

K.T.: Właśnie o to mi chodzi. Ja nie korzystam z dawnych kodów i znaczeń, ale staram się tworzyć coś, co będzie zrozumiałe w dzisiejszych czasach, coś co rodzi się dziś. Dawne gesty i znaki można także wykorzystywać do powiedzenia czegoś współczesnego. Ale nie można używać obecnie właściwego języka gestów (*mudra*) z wyjątkiem bardzo specyficznej publiczności, ponieważ dziś ludzie nie rozumieją już tego sposobu komunikacji. Publiczność klasycznego dramatu sanskryckiego zawsze była ograniczona. Nie był on tak popularny jak teatr z czasów Szekspira, to raczej coś takiego jak rytuał w świątyni. Czasem próbuję doprowadzić aktora do takiego stanu, kiedy gest rodzi się w nim, a czasem, żeby znalazł on znaczenie dla danego gestu. Potem trzeba zbadać, czy znaczenie dla aktora i widza jest takie samo.

S.S.: Czy Twoje działania są takim stałym badaniem interakcji z widzami?

K.T.: Nie. To jest raczej ćwiczenie przed zewnętrznym okiem, jeszcze przed spotkaniem z widzami. Bo ona albo on jest pierwszym widzem, krytycznym widzem. I potem się jeszcze bada, czy widzowie odbierają to tak samo, czy zupełnie inaczej, czy w ogóle nie rozumieją. Zewnętrzne oko to taki człowiek, który patrzy z zewnątrz na pracę aktora. Jola była dla mnie zewnętrznym okiem w dwóch spektaklach. To może być reżyser, ale ja szukałem i znalazłem kogoś innego, kogoś, kto współpracuje, pomaga w rozwinięciu, wyjaśnieniu, wyklarowaniu tego, co tworzę. Kogoś, z kim rodzi się spektakl, ale ten spektakl rodzi się w aktorze. To oko z zewnątrz jest akuszerką, położną.

Pracowałem z dwiema osobami w roli „zewnętrznego oka”. Na początku i teraz z Jolą, a także z Shaupon Boshu w Pondicherri. Z Shauponem świetnie się pracuje na już przygotowanym materiale, kiedy nadaje mu się ostateczną formę. Ale nie rozumie on ewolucyjnego procesu kreacji przedstawienia. Pod tym względem Jola jest niezwykła – rozumie, że przedstawienie może się rodzić. Shaupon widzi wszystko już jako przedstawienie, a nie proces do niego wiodący. Jest niecierpliw, a przecież czasem z trzech godzin pracy powstają trzy sekundy czegoś wartościowego. Ale oboje mają niezwykle cechy i umiejętność pomocy w realizacji tego, co chce się zrobić, bez narzucania siebie ani swoich fantazji temu procesowi. Niestety, teatr znużył Shaupona i zajął się teraz filozofią.

J.C.: A pamiętasz tę rozmowę z Januszem, że aktorstwo jest doskonałym kłamstwem. Jego rozumienie aktorstwa jest mi zupełnie obce. Teatr dotyka i tworzy pewne formy, które muszą komunikować, ale też muszą zawierać coś, co jest twoje osobiste, co jest właśnie tym ziarnem prawdy. To trochę podobne do balansowania, postugiwania się formą znanego, by zawrzeć w tym to, co nieznanne.

S.S.: Ale to chyba zależy od tego, jak się rozumie prawdę i kłamstwo. Kłamstwo kojarzymy z czymś brzydkim i nieszczerym. Ale udawanie jest czymś innym – jeśli Khalid idzie i widzi na ścieżce osobę, która jest chroma, i zaczyna ją naśladować, to w zasadzie udaje kogoś lub coś.

J.C.: Może to być najprostszą formą pewnej otwartości na dialog.

K.T.: To jest bardziej coś takiego, jak odbijanie kogoś w lustrze. Zrozumiałem to, kiedy pracowałem ze studentami. Wiedziałem, że oni zawsze naśladowają człowieka od zewnątrz. Naśladowują pozycje fizyczne, ale nie dotykają tego, co najważniejsze, ducha tego człowieka. I to może obrazić kogoś. A jeżeli pójdziesz z duchem, wejdiesz w niego, to czujesz ten jego wewnętrzny stan, i nie naśmiewasz się już z niego, to jest współ-odczucie z drugim



11

II. 11, 12. Ośrodek dla dzieci autystycznych w Warszawie, 1987

człowiekiem, moment współbycia. Śmiejesz się nie z ludzi, lecz z nimi.

S.S.: *Ale odgrywanie czegoś jest tworzeniem przestrzeni „jak gdyby”, zawieszeniem rzeczywistej przestrzeni. Wchodzisz na rynek, ludzie przechadzają się spokojnie, z dziećmi, z wózkami, a ty nagle pojawiaasz się w swoim przebraniu, z jakimś rekwizytem i zaczynasz próbować ich po pierwsze złączyć. Tworzy się wokół Ciebie krąg, czworokąt, zupełnie inna struktura, Ty kontra oni, kontra to oczywiście zbyt mocne słowo. Potem dopiero to „prze-ciwienieństwo” próbujesz roztopić.*

K.T.: Nie. Ludzie są tacy jak w rzeczywistości, tylko ja zmieniłem swój sposób bycia. Zaczynam ścisnąć im dłonie, żeby złamać barierę codzienności i nawiązać kontakt w innej rzeczywistości, innej atmosferze niż normalna. Pojawia się nienormalna postać. Ja przez swój makijaż, strój, sposób bycia pozwalam innym śmiać się ze mnie, bo ja jestem bardzo dziwny, może nawet chory w porównaniu z nimi. Ja naprawdę chcę, żeby ci ludzie mieli dobry humor, śmiali się, bawili, tańczyli i poznawali siebie nawzajem. Naprawdę chcę to zrobić. To nie jest udawanie, nie ma „jak gdyby” – to bawienie się na ulicy jest zawsze tu i teraz. To jest coś innego niż się gra w teatrze w przygotowanym spektaklu. Ale nawet w teatrze próbuję uciekać od „jak gdyby” przez przygotowanie i znalezienie struktury tu i teraz. Tu i teraz dzisiaj nie jest tym samym, czym było tu i teraz wczoraj.

S.S.: *A do czego potrzebny jest Ci w tym kostium błazna?*

K.T.: Na ulicy kostium błazna i makijaż pozwalają mi przekraczać bariery normalnego życia. Pomalowana twarz, jeden kolor z jednej strony, inny z drugiej, to jest nienormalne, to jest przekroczenie granicy. Ludzie od razu widzą, że to ktoś inny. Ale strój i makijaż to tylko rodzaj trampoliny do działania. Jeśli zachowujesz się „normalnie” będąc w kostiumie i makijażu, to jesteś po prostu eksponatem, ale jeśli wykorzystujesz je, by wskoczyć do innej rzeczywistości, to są one trampoliną. Przez inną rzeczywistość nie mam na myśli rzeczywistości wyobrażonej, udawanej rzeczywistości, mam na myśli prawdziwą rzeczywistość, której cechy zostały zmienione. W normalnej rzeczywistości dwoje obcych ludzi może ze sobą nie rozmawiać, a nawet na siebie nie patrzeć. Kiedy pojawia się błazen mogą wspólnie zacząć się z niego śmiać i omawiać jego błazenadę. Błazen nie udaje, że jest w średniowiecznym czy bajkowym świecie, jest tu i teraz, w prawdziwych kolorach i z prawdziwymi dzwoneczkami, wchodzi w interakcje z takimi ludźmi, jacy się właśnie tu znajdują.

S.S.: *A czy w swoich rekwizytach próbowałeś kiedyś używać lustra? Pokazywać lustro ludziom.*

K.T.: Mam taki rekwizyt, który sam zrobiłem, ale jeszcze go nie używałem. To kij z moją głową, ale zamiast twarzy ma lustro. Każdy widzi swoją twarz, ale w błazeńskiej czapce.

S.S.: *A może powiedziałbyś coś jeszcze o tradycji plemiennej. Dlaczego i jak są dla Ciebie inspirujące plemiona?*

K.T.: To było inspiracją dla Błazeństwa ogólnego i Błazeństwa. Próbowałem znaleźć sposób na spotkanie i bawienie się z ludźmi w innym mieście, innym świecie. Dlaczego plemiona? Dlatego, że bardzo podoba mi się ich sposób bycia na świecie. Oczywiście można je idealizować, ale tam jest dużo do idealizowania. To jest jedyne społeczeństwo na świecie, gdzie czuje, że ludzie są ze sobą tak jak być powinni. Potrafią się śmiać i odczuwać cielesną radość. Oni nie mają nic takiego jak teatr, ale z zewnątrz można powiedzieć, że robią różne takie rzeczy, które teraz są pokazywane na scenie jako przedstawienia: śpiewy, tańce, działania. To coś, co się fascynująco ogląda. Ale dla nich to jest rytuał i obrzęd. Jestem jeszcze od tego daleko, ale mam taki ideał, żeby współczesny teatr szedł w tym kierunku, by stał się obrzędem dla ludzi.

S.S.: *A jaka jest różnica pomiędzy rytuałem a teatrem?*

K.T.: Zgadzam się z Grotowskim, że słowa mają różne konotacje i że czasem lepiej nie używać pewnych słów. To coś związanego z przestrzenią świętą, ale to nie musi wiązać się z religią. To coś duchowego, coś co jest najważniejsze dla człowieka. Może przestrzeń duchowa.

S.S.: *To zdaje się Schechner powiedział, że teatr wyodrębnił się z rytuału wtedy, kiedy wyodrębniła się widownia, która już nie uczestniczyła ściśle w przedstawieniu: to ciekawe, że teatr próbuje teraz wrócić do tej pierwotnej formy. Czy jest to możliwe? Czy jest możliwe coś takiego jak wspólnota wiary?*

K.T.: Nie chodzi o wiarę. Chodzi raczej o rodzaj wspólnego błysku energii. Pozytywną energię w kierunku drugiego człowieka, moment rozjaśnienia wszystkiego – dlatego ja jestem, wspólnie *katharsis*, wspólny oddech przez chwilę.

D.D.: *A kiedy się spektakl kończy, to co zostaje?*

K.T.: To jest magia teatru, że coś istnieje, a potem nie ma już nic, jest tylko pamięć ludzi. Może już następnego ranka bardzo mało zostaje z tego, co widziałeś, z tej przestrzeni, w której byłeś, albo coś zostaje, czasem bardzo długo. Ja osobiście miałem bardzo mało takich doświadczeń w teatrze, ale wiem, że jest to możliwe.

S.S.: *A jakie spektakle najbardziej Cię poruszyły?*

K.T.: Dwa: *Awwakum* z Gardzienicami i taki spektakl tradycyjny w Kerali w Indiach. To był jednoosobowy spektakl o śmierci. Przez 25 minut umierał człowiek. Grał go jeden z najlepszych aktorów, jakich widziałem – Guru Ammanur Chakyar z tradycji *kudiyattam* w Kerali. Miał wtedy około osiemdziesięciu lat. On sam badał i uczył się od nauczyciela, który badał oddech umierającego człowieka. Tak głęboko wszedł w ten proces, że to, co przedstawił, było tym samym procesem. Tuż przed śmiercią zapada kurtyna.



W *kudiyattam* postać nie umiera na scenie. Sama śmierć nie jest pokazana, ponieważ tego nie można pokazać, śmierć zdarza się tylko w rzeczywistości. Ale technika pracy aktora – niecodzienność w używaniu ciała czy twarzy – budowana jest na gruncie rzeczywistości. To było coś niesamowitego. Magię tej sceny zwiększało jeszcze oświetlenie ogniem z lampki olejowej.

S.S.: A Gardzienice? Czy to było w samych Gardzienicach?

K.T.: W Gardzienicach. Stan bycia między ludźmi i w samym człowieku. To mnie poruszało i miałem z tego dużo radości. Widziałem tam pełnię człowieka, ludzi, którzy dają siebie. Takie palenie się ciepłym ogniem, dzielenie ognia z innymi jest mi potrzebne. Zobaczyć to i przeżyć – tego szukam. Bardzo ważna jest współpraca aktorów i atmosfera spektaklu.

D.D.: A czy oni palą się tylko podczas spektaklu?

K.T.: Po spektaklu są już w bardziej normalnym stanie bycia, choć ten ogień na scenie daje im energię do codziennej pracy. Pozostaje ciepło w organizmie, ciepło w człowieku. Oni pracują paląc się, w normalnym życiu jest podobnie.

J.C.: Też oni proponują ludziom pewną formę bycia, zapraszają ludzi na warsztaty, dają im dach nad głową przez jakiś czas, żywią. Proponują pewną formę bycia, która dostraja uczestniczących do tego, by mogli przeżyć albo zawrzeć siebie w jakimś wspólnym działaniu. To się nie dzieje tak po prostu. Trzeba powołać pewną formę i pozwolić jej zadziałać.

K.T.: To się łączy z tym kluczem, o którym mówiłem... Ja mało czasu spędziłem z nimi, a dziwne było to, że strasznie mi się to podobało, ludzie, przestrzeń, spektakl, ale i cały czas myślałem, że muszę znaleźć coś takiego w Indiach. To była praca silnie związana z kulturą Europy centralnej. Czuję się bardzo blisko z nimi, ale jednocześnie czuję, że jestem w tym obcy. Muszę znaleźć w swojej kulturze taki sposób bycia, zarówno w życiu, jak i teatrze.

S.S.: A czy sądzisz, że można przechodzić z jednej kultury do drugiej; będąc Europejczykiem wejść w kulturę Indii i odwrotnie, będąc stamtąd, na przykład Indusem, tak jak Ty, wejść w kulturę europejską; otrzymałeś edukację przynajmniej po czę-

ści europejską, mieszkałeś w różnych krajach, a chociaż studiowałeś w Delhi, to przecież twój nauczyciel studiował w Londynie: czy można zatem wejść w inną kulturę?

K.T.: Myślę, że to zależy; ja od początku życia wychowałem się przynajmniej w dwóch kulturach, bo pochodzę z tradycji muzułmańskiej w Indiach, z drugiej strony moja rodzina chciała zrobić taki most między kulturą europejską i własną, indyjską. U mnie w domu na przykład na obiad jadało się dania indyjskie, a kolacja była europejska. Spędziłem połowę życia w Indiach, a połowę poza nimi, bo mój ojciec był dyplomatą i wędrował po różnych krajach. To oddziałuje na stosunek do samych Indii. Większość Indusów jest związana z jednym stanem, jednym językiem, jednego typu jedzeniem, a gdzie indziej są nie u siebie. A ja miałem zawsze poczucie, że należę do całych Indii. To może zależeć od pochodzenia. Mój pradziadek brał udział w walce o niepodległość i patriotyzm w rodzinie był silny. Jestem człowiekiem zadowolonym w wielu kulturach, przypuszczalnie dlatego żyję w pewien sposób poza nimi wszystkimi. Tu znowu pojawia się motyw błazna. Wielu ludzi z obu kultur indyjskiej i europejskiej czuje się dobrze w swojej kulturze, ale przyjęli też inną. Ja chcę być w obu, choć moje poczucie tożsamości z pewnością wyrasta z Indii i nie chcę tego zmieniać. To ma związek z określoną wrażliwością, czuciem życia. Duża część mojej wrażliwości wywodzi się z silnych standardów rodziny i jej wpływu. W mojej rodzinie muzułmańskiej islam był zmieszany z liberalizmem, duchem reformatorskim, niekonwencjonalnością, dziwactwami... Była w niej nowoczesność pomieszana z miłością do tradycji i poczuciem bycia Indusem. Mój ojciec zaprojektował flagę narodową współczesnych Indii! Był on elegancki zarówno w domu w tradycyjnym *sherwani*, jak i w garniturze, uwielbiał zarówno poezję Ghaliba, jak i Yeatsa. Dla mnie istnieje większy kontrast między światem metropolii a światem plemiennym niż pomiędzy Europą a Indiami. W młodości wyobrażałem sobie, że możliwe jest „stanie się” członkiem plemienia. Powoli odkrywałem, że jest to niemożliwe i zdałem sobie sprawę, że wartością mojego stanowiska, jeśli w ogóle takie istnieje, to bycie „mostem”.

Il. 13. *Martwe dusze* wg. Gogoła, Jola Cynkutis i Khalid Tyabji, DSW Wrocław 1988. Fot. Marek Grotowski



S.S.: *A powiedz, jaką widzisz atrakcyjność w kulturze Zachodu, nie Polski czy Anglii, ale po prostu Zachodu. Czy uważasz, że jest coś atrakcyjnego w tej kulturze?*

K.T.: Atrakcyjność tej kultury polega może na tym, że jest ona lustrem, pozwalającym patrzeć inaczej na swoją kulturę. Chociaż oczywiście Europa ma fascynującą historię i podoba mi się wiele rzeczy w Europie – architektura, przyroda, muzyka, pożywienie, literatura, ale na nieszczęście większość tych rzeczy nie należy już do dnia dzisiejszego. Oczywiście przyjemnie jest odkryć, że w niektórych miejscach, takie proste sprawy jak kupowanie biletu kolejowego są proste, i nie stanowią wielkiego wyzwania. Bardzo lubię profesjonalizm, energię i zaangażowanie w pracę Europejczyków. Lubię poczucie zbiorowej świadomości w wielu przypadkach... Ale muszę tu dodać, że Polska dla mnie nie jest „Zachodem”. Polska jest dużo bliższa mojej własnej kulturze niż „Zachód”.

Przypominam sobie, co mówił mój profesor, kiedy po raz pierwszy wyruszyłem do Europy do pracy terenowej. Powiedział, że kiedy spotkam naukowca, powinienem powiedzieć mu, że nie przyjechałem tu po jego pomoc, ale aby dać pewną radę. Wszystko jest u nich wspaniałe, ale brakuje jednej „małej rzeczy”, której pilnie potrzebują w swojej diecie, bez której z pewnością umrą – to „odrobina samorefleksji”.

S.S.: *A powiedz, czym jest dla Ciebie przyroda? Kiedy miałeś pierwszy pomysł na swój teatr, to wybrałeś takie, miejsce gdzie nie ma dróg, gdzie jest las, pojechałeś w „dzikość”.*

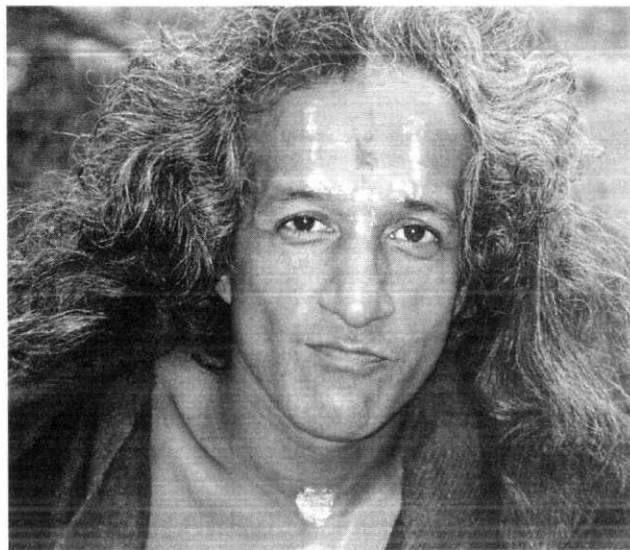
K.T.: Jest wielka różnica pomiędzy starym lasem i tym posadzonym przez człowieka. Pozostało już niewiele starych lasów i dżungli. Kiedy wchodzę w kontakt z lasem, czuję, że przechodzą przeze mnie różne prądy. Najważniejszą cechą starego lasu jest jego wielka różnorodność. Natura oznacza współistnienie różnorodności, współzależność, wyjątkowe piękno i czystość – kiedy jest nie splamiona przez ludzi – jest dla mnie Ogrodem Boga.

D.D.: *A czy ludzie w wioskach są ciągle tacy sami? Czy ciągle tak samo potrafią tańczyć i bawić się jak dziesięć lat temu?*

K.T.: Zasmuca mnie, kiedy widzę, jak to się zmienia... Oni mówią, że w mieście jest brudno, wszędzie są gówna, są tam nie-dobrze traktowani; w lesie muszą się bać tylko dzikich zwierząt, a tam trzeba się bać drugiego człowieka. Nie lubią radia, bo mówią, że tam nie ma naszych piosenek, a my raczej wolimy śpiewać i nie chcemy zmieniać swojego sposobu życia, ale, że za trzydzieści lat będziemy kulisami... Zmiany zachodzą zastraszająco szybko. Są dwie grupy: jedni przeszli na stronę miasta, oglądają popularne filmy, zmienili fryzury, zapuścili włosy. Jak ktoś zaczyna mieszkać wśród ludzi z miasta, to coś się zmienia w twarzy, w oczach, coś takiego jak brud wychodzi z twarzy, to widać... Oni inaczej patrzą na drugiego człowieka. To dziwne... Osobiście widziałem tyle zmienionych twarzy przez te lata. Tubylcy z plemion mają nieoceniający i niewyrachowany sposób patrzenia na ciebie. Kiedy młodzieniec zostaje, jak to mówię, „zepsuty” życiem w mieście, jego oczy stają się chytre, podejrzliwe, coś zmienia się wokół ust, pojawia się kalkulacja, a stosunki ludzkie stają się transakcjami.

D.D.: *A czy nie wydaje Ci się, że miałeś szczęście poznać tych ludzi w momencie, kiedy jeszcze nikt tam nie dotarł. A teraz, kiedy wzrasta zainteresowanie nimi, pojawią się turyści, to mogą im zagrozić...*

K.T.: Oni mają nawet taki obrzęd: kiedy rosną owoce mango, to nie można ich zrywać do czasu, kiedy nie są dojrzałe. To szaman ustala datę i jest święto trwające trzy dni, mango-mania – potem zaczynają dopiero zbierać owoce. Nawet małe dziecko nic nie zerwie, bo wie, że nie wolno. Ale teraz przychodzą handlarze i kupują worki mango za może parę groszy. I nawet jeśli w jednych wioskach oni jeszcze tego przestrzegają i nie zrywają owoców, to przychodzą ludzie z innych wiosek i robią to dla pieniędzy...



Il. 14. Khalid Tyabji w filmie *Hanuman*

S.S.: *A na czym polega istota teatru? ... Bo etymologicznie teatr wiąże się z oglądaniem, patrzeniem na coś, słowa teoria i teatr mają wspólną etymologię, ale teoria stała się czymś trochę antyludzkim, oderwanym, ideą, czymś obiektywnym i zewnętrznym, związanym przede wszystkim z nauką, a teatr, o tym przecież mówimy, jest takim prosludzkim działaniem. O co może zatem chodzić w teatrze?*

K.T.: O wszystko.

J.C.: *Zrobiłeś teraz monodram. Szkielet jest gotowy. Chcesz go pokazać ludziom. Jaką intencją chcesz tych ludzi dotknąć? Chodzi mi o moment przeżycia. Bo Stawek pyta o esencję teatru.*

K.T.: Może wróć do czegoś co zacząłem, a nie dokończyłem: chciałem, żeby ludzie wyszli z teatru z pewną energią, naładowani jak bateria. To coś, co się wiąże z życiem duchowym. Żeby razem ze mną dotykali pewnego świata, innego niż codzienny. Mówisz, że teatr związany jest z oglądaniem i z tego powodu nie lubię słowa 'spektakl' i 'show', bo to jest coś bardziej na zewnątrz, coś co jest tylko przed oczami... Jak się kręci film o działaniu teatralnym, to czasem to, co jest żywe wygląda bardziej pusto, bo nie ma tej wibracji, brak człowieka – widz i aktor muszą być w tej samej przestrzeni. Aktorstwo w sanskrycie to *abhinaya* – to *send forth*, żeby przestać siłę...

S.S.: *A czy widziałeś jakiś spektakl Kantora?*

K.T.: Tak. *Niech szczeną artyści*. Bardzo mi się to podobało, raz w Nowym Jorku i raz we Wrocławiu. Ciekawe, bo we Wrocławiu on był chory, i przez pierwsze dwadzieścia minut nie było go na scenie, stało tylko krzesło z napisem: Kantor. Coś było nie tak, nie ten rytm, coś nie grało... On patrzył z boku i bardzo się denerwował, wszedł na scenę, zaczął dyrygować i zaczęło być tak, jak miało być.

S.S.: *Rzeczywiście w teatrze jest coś ciekawego, czego nie da się opisać, w czym rzecz, rzecz nie jest w czystych gestach, gesty są przesycone czymś więcej...*

K.T.: To samo jest z tekstem. Jest bardzo wiele rodzajów widzów, ale ja robię teatr, który mnie interesuje. I tam nie historia jest najważniejsza, ale coś, czego nie da się nazwać: próbowałem to nazwać stanem bycia. Jak powiada jeden z moich nauczycieli, Badal Sircar – „ludzie zapomnieli, jak odczuwać”.

D.D.: *To dotyczy aktora czy publiczności?*

K.T.: Stan bycia musi się zmienić w obu, ale oczywiście to aktor spełnia rolę czynnika prowokującego, to on jest motorem zmian. W tym nowym spektaklu chcę zwrócić uwagę na to, co zostało zapomniane w życiu współczesnym, że jako ludzie tylko przez chwilę jesteśmy wędrowcami na ziemi. To dotyczy czegoś

innego niż konsumowanie produktów. To coś, co bardziej wiąże się na przykład z oddechem. Czy to nie jest niesamowite, strasznie piękne, że pojawia się w świecie i po jakimś czasie znikniemy? Dostaliśmy czas na ziemi. Oddychamy i żyjemy. We współczesnym świecie nie myślimy już w ten sposób. Ten ostatni spektakl po bengalsku nazywa się *Moner manush*, co można przetłumaczyć jako *Człowiek serca*, ale słowo *mon* oznacza jednocześnie serce i głowę. Oczywiście mamy słowa na każdą z tych rzeczy osobno, ale tu chodzi o obie rzeczy naraz i o to też chodzi w spektaklu. To połączenie pełni ważną rolę w filozofii hinduskiej.

D.D.: Ale czy to jest to samo: bo Ty jesteś raz aktorem, a raz oglądasz na przykład Kantora, czy to jest to samo?

K.T.: Muszę powiedzieć, że niestety większość moich doświadczeń w charakterze widza była wyjątkowo nudna. Najczęściej po dziesięciu minutach jestem tak znudzony, że odczuwam klaustrofobię i chcę wyjść. Znacznie bardziej interesuje mnie siedzenie w parku lub na ulicy i obserwowanie ludzi w prawdziwym życiu niż oglądanie aktorów na scenie, ponieważ oni są tak nieprawdziwi, a przez to nudni. Sceniczny śmiech i płacz jest okropny i nie do wytrzymania. Kiedy śmiech i płacz są prawdziwe, to są zawsze natadowane. To są szczęśliwe i bardzo żywe chwile. Na szczęście w moim życiu widziałem kilka przedstawień, które przekonały mnie, że na scenie możliwe jest coś przeciwnego do nudy. To daje mi siłę do pracy.

J.C.: Padło ładne pytanie: czy jak oglądasz spektakl, to jesteś aktorem?

K.T.: Nie. Rzadko. Czasem się dziwię, że są ludzie, którzy analizują, jak on to zrobił? Jak jest dobry spektakl, to ja przestaję o tym myśleć: może jestem dobrym widzem, bo wchodzę całkowicie w to, co widzę, to jest jak sen, nie analizuję już tego. Kiedy czuję, że aktorzy „grają”, nie mogę się w ogóle wciągnąć w to, co mówią. Oni nie mówią, oni tylko udają, że mówią.

D.D.: Ale czy nie ma pewnej różnicy między aktorem a widzkiem, nawet uczestniczącym. Kiedy jesteś aktorem, to jest to rodzaj samoekspresji, obnażenia siebie. Podejrzewam, że Ty z siebie coś dajesz, że dotykasz czegoś osobistego.

J.C.: To ciekawe co mówisz, bo ja się zawsze buntuję przed używaniem słowa obnażanie się czy ekshibicjonizm w teatrze. Niewątpliwie jest taka część, aktorów być może większa, którzy lubią taką formę bycia na scenie, jest to im potrzebne. Jest też część aktorów, którzy potrafią czerpać z siebie, z tego czym są, co jest najważniejsze dla nich, przetwarzając to na taką formę, żeby tego nie zdradzić, tylko natchnąć życiem i powołać znak. Do znaków czy symboli mogą się odnosić różne kultury. To dla mnie jest esencją teatru, powoływanie takich znaków, szukanie ich w sobie i poza. Jest to praca nie skończona, ale można dotykać pewnych fragmentów, poszerzać o spotkania międzygrupowe czy międzyteatralne z różnych krajów, dążyć do stanu otwarcia. Tak jak Khalid mówi idzie ścieżką i nagle musi pojąć tę osobę, która przed nim staje, pojąć nie naśladować, a korzystać tylko z jakiegoś fragmentu ciała tej osoby, natomiast pojmuje ducha tej osoby. Jak mi się wydaje taka jest funkcja teatru. Bo jednakże teatr tworzą ludzie.

K.T.: Ale to 'ja' jest tylko narzędziem... ducha świata, bo teraz myślę o tym ćwiczeniu, które z Jolą robiliśmy, że trzeba było znaleźć ducha świata... czułem, że jakaś energia płynie przeze mnie, ale to nie znaczy, że ja działałam jako 'ja', ja jestem tylko narzędziem tej energii.

D.D.: I na tej podstawie rozumiesz, że to było to. Bo skąd wiesz, że to było dobre...

K.T.: Nie wiem, że było dobre, ale wiem, że było prawdziwe...

D.D.: Albo w Twoim subiektywnym odczuciu, że to co robisz, jest prawdziwe. Jak to rozpoznajesz?

K.T.: Dużo można mówić, na temat tego 'prawdziwe', ale przypomina mi się pewien Chińczyk, który był mistrzem w operze pekińskiej, to był jeden z trzech aktorów, który grał postać

Króla Małp. To jest bardzo akrobatyczna rola. Uczył się od szóstego roku życia, rodzice byli za biedni, żeby mu dać jeść. Oddali go do nauczyciela, żeby ten go uczył i żywił. Nauczyciel był jak drugi ojciec. Mając ponad sześćdziesiąt lat wyjechał po raz pierwszy poza Chinę, do Anglii, gdzie miał publiczne spotkania na temat opery pekińskiej. Padło pytanie, które profesor z uniwersytetu przez kilka minut tłumaczył na chiński, a brzmiało ono: jak można poznać to, czy aktor jest dobry czy zły. Ten aktor słuchając pytania dziwił się coraz bardziej, a na końcu powiedział tylko: to trzeba zobaczyć.

S.S.: To są rzeczy oczywiste, w etymologicznym znaczeniu.

D.D.: Ale jest ten warsztat, pracujesz nad spektaklem i dochodzisz do pewnych rozwiązań i wtedy praca jest inna, i sam oceniasz, czy może z tym lustrem... tu jest poszukiwanie.

J.C.: W trakcie takiej ewolucji, czyli dochodzenia do tej zewnętrznej formy, albo się oddalasz od prawdy, która stworzyła pierwszy moment, stała się zaczynem, albo jesteś w niej. Ty musisz czuć, czy odchodzisz od niej czy nie. Jak straciłeś, to znaczy, że trzeba wracać do początku i inną drogą rozwijać to, co było inicjatorem momentu. Jak zachować prawdę...

K.T.: To jest najtrudniejsza rzecz w teatrze... Bo czasem jedną strukturę powtarzasz codziennie, czasem nie chcesz, ale musisz, bo spektakl jest reklamowany, bo ludzie kupili bilety. Ale to nie dzieje się w każdym teatrze, stąd skojarzenie z kłamstwem, tak jak w życiu codziennym. *Acting* jako robienie też czegoś nieprawdziwego.

S.S.: To zależy pewnie, jakie znaczenie przypiszemy słowu 'gra'. W tym codziennym znaczeniu znaczy to nieszczerłość...

K.T.: Dlatego wytłumaczyłem to po angielsku...

S.S.: Po angielsku jest podobnie, to act znaczy 'grać' i 'działać'. Ale fenomenolog religii van der Leeuw pisze o teatrze jako 'świętej grze', 'poważnej grze'. Gadamer odwołuje się do pojęcia gry i mówi, że ludzkość nie byłaby ludzkością bez gry, to znaczy, że nie można sobie wyobrazić bez niej kultury. Być może jest to patrzenie na tę samą rzecz z dwóch punktów widzenia: raz widzimy, że gra jest czymś nieszczerym, a innym razem to właśnie gra okazuje się tworzyć człowieka, dotyka jego istoty. Przecież kim innym jesteś na uniwersytecie – można powiedzieć, że tam grasz, kiedy chodzisz na zajęcia i zdajesz egzaminy, a kim innym – kiedy idziesz do dżungli czy w góry, spotykasz ludzi i zaczynasz się z nimi „bawić”, co też określamy słowem gra.

K.T.: Są też gry dziecięce, które są żywe i prawdziwe. Tak samo w sporcie: mecz w piłkę ma pewne zasady i reguły, taka sama struktura wydarzeń, te same zasady, ci sami gracze, może być powtarzana dzień po dniu, ale za każdym razem jest tak jak jest właśnie teraz, tam nie ma kłamstwa. Nie udajesz, że grasz, po prostu grasz, dając z siebie wszystko. Zdaje się, że w życiu nawet trzeba grać w tym drugim sensie, bo nie można wszystkiego powiedzieć ani pokazać, bo nie można tutaj tańczyć na stołach, ale teatr na to pozwala.

J.C.: Powiedziałeś wcześniej w rozmowie, że studia i dyplom to paszport do poruszania się w świecie nauki, czy może błazen być paszportem do poruszania się w świecie...

D.D.: Czy to są te same światy?

K.T.: To paszport do każdego świata... Jeden z powodów, dla których żałuję, że nie skończyłem doktoratu, wiąże się z tym, że nie dostałem tytułu doktora błazna.

S.S.: To ciekawe. A powiedz, czy próbowałeś kiedyś grać i błaznować w świecie nauki?

K.T.: Jeszcze nie, ale mam taką nadzieję.

S.S.: A masz jakiś pomysł?

K.T.: Miałem kiedyś zabawny pomysł. Kiedy studiowałem na wydziale socjologii i antropologii, to chciałem wygłosić wykład w stroju plemiennym. Przyjść z siekierą do sali i poprowadzić wykład na temat: antropologowie w oczach ludzi z plemion.

S.S.: Myślisz, że uda Ci się to zrealizować?

K.T.: Mam nadzieję, że tak. Kiedy miałem wybrać studentów do szkoły dramatycznej, poszedłem w czapce białej, bo sądziłem, że to będzie *fair play*, chciałem, żeby studenci byli wyluzowani, ale traktowałem ich jednocześnie bardzo poważnie. Czapka miała podkreślać fakt bycia w roli egzaminatora.

D.D.: *A jak ludzie zazwyczaj reagują na białą? Jaki są reakcje na ulicy?*

K.T.: Ludzie się często śmieją, bo jest ktoś, kto wygląda na bardziej chorego umysłowo niż oni, to taka postać, z której można się śmiać. To zależy. Kiedyś w czasie juwenaliów wszedłem na dyskotekę w stroju białym, było może sto osób w kolejce, a ja wszedłem bez biletu i ten, kto stał na bramce, był bardzo zadowolony, że taki gość przyszedł. Od każdego dostałem alkohol, może nawet za dużo...

Ale rok temu zostałem prawie pobity. Pojechałem do plemion w Goa i miałem *tournee* teatralne. Był ze mną organizator. W lesie ubrałem się w kostium, zrobiłem makijaż i wszedłem do wioski. Były tam tylko kobiety i dzieci zgromadzone przy pompie wodnej. Zacząłem się bawić z dziećmi i kobietami, i wszyscy się śmiali. Ale może po pięciu minutach przyszła stara kobieta, która popatrzyła na mnie, zaczęła od razu krzyżeć: diabeł, diabeł. Ona była trochę chora. Mężczyźni byli kilometr dalej w knajpie i pili, i kiedy usłyszeli krzyk, to przybiegli do wioski, łamiąc po drodze gałęzie z drzew. Byli bardzo pijani i machali nimi bardzo blisko mojej głowy. Nie znałem ich języka i potraktowali mnie jak prawdziwego diabła: zrobiło się już ciemno, a ja byłem pomalowany. Próbowaliśmy im śpiewając tłumaczyć, że nie mam nic przeciwko nim, ale nie za wiele z tego wynikało. Na szczęście był organizator, który znał język, zachował spokój i powtarzał ciągle: on jest aktorem z teatru, ze szkoły dramatycznej, i to jest tylko spektakl, to nie jest diabeł. Tak powtarzał ze dwadzieścia-trzydzieści razy i powoli to trafiło do tych pijanych głów. Potem nawet tańczyliśmy i śpiewaliśmy razem. Ale mówili, że gdyby nie było tego człowieka, toby mnie na pewno wykończyli.

D.D.: *Jak się wtedy czułeś?*

K.T.: W końcu był to bardzo fajny wieczór, ale rozumiałem, że nie wszędzie będę tak samo traktowany. Nie mogłem znaleźć sposobu, żeby dotknąć ich bez języka. Gdybym był sam, może bym znalazł jakiś sposób, ale nie wiem...

D.D.: *Jak myślisz, kim byłeś dla ludzi z plemienia w Orisie?*

K.T.: Kiedy zacząłem rozumieć trochę ich język odkryłem, że mówią o mnie nieco jak o jokerze – „ktoś kto gra”...

D.D.: *A czym dla Ciebie jest praca w filmie?*

K.T.: W pewnym sensie jest zupełnie inna. Bo w teatrze praca polega na znalezieniu sposobu, żeby dotykać pewnego rodzaju bycia prawdziwym codziennie, w tej samej strukturze, a w filmie trzeba to zrobić tylko raz, albo kilka razy w jednej godzinie, trzeba być przygotowanym na pierwszą improwizację. Mam z tym kłopoty, w teatrze jak coś nie idzie jednego dnia, to trzeba szukać sposobów na poprawienie tego w dniu następnym, w filmie to jest niemożliwe. „Pierwsza improwizacja” zostaje zarejestrowana i prawdopodobnie będzie trwała dłużej od twego życia, chociaż możesz być z tego powodu niezadowolony. W filmie cokolwiek robisz, prowadzi do produktu końcowego, który tworzony jest z małych fragmentów i okrucich. W teatrze moment przedstawienia jest sednem, produktem, jeśli tak wolisz.

S.S.: *A czy mógłbyś opowiedzieć jakiś spektakl, na przykład Pieśń białą, przez jakie wcielenia tam przechodzisz?*

K.T.: Na początku wychodzę z widowni, przebrany za widza, bo przychodzi z zewnątrz, jestem jednym z nich. Przez jakiś czas gram rolę aktora. Mam sen, we śnie gubię czapkę i muszę przejść przez różne postacie z życia zewnętrznego, ale takie, które nazywam ciemnymi, niedobrymi, bo zgubiłem mądrość, jestem terrorystą, potem mężczyzną, który traktuje kobiety przedmiotowo, potem kobietą, która sprzedaje swoje ciało, człowiekiem, który sądzi, że świętość można kupić, wystarczy zapłacić, ale nie trzeba nic

zmieniać w sobie (taki stosunek do świątyni ma wielu Indusów), człowiekiem z plemion, który staje się kulisem, żołnierzem, pustym muzykiem, aktorem z popularnego filmu, człowiekiem, który płaci za miłość swojej młodszej siostrzenicy, jeszcze dziecku...

S.S.: *I na końcu odnajdujesz czapkę i mądrość.*

K.T.: Potem znajduję czapkę-mądrość, i wtedy znajduję miejsce, skąd można patrzeć na to wszystko z oddali.

S.S.: *Czy mądrość wiąże się z dystansem?*

K.T.: Przywraca równowagę, bycie człowiekiem. Taka jest koncepcja, nie wiem, jak to widz odbiera. Miałem różnych widzów, bardzo często odbierają to ciepło, czasem narzekają na to, że im mówię o rzeczach, które znają. Ale była taka kobieta, którą mąż bił przez wiele lat i po tym spektaklu znalazła siłę, żeby od niego odejść. Były też dwie kobiety, które powiedziały, że chciały popełnić samobójstwo i ten spektakl je uratował. Przez te straszne rzeczy znalazły siłę, żeby być sobą.

D.D.: *Opowiadałeś, że w ostatnim filmie francuskim grałeś jogina. Jak się czułeś?*

J.C.: *Sobą?*

K.T.: Tak. To człowiek, który odszedł od społeczeństwa i mieszkał tylko z małpami. Wolał żyć z przyrodą. On był bardzo bliski czegoś we mnie. Kiedy szedłem na próbę, szedłem z bambusowej chaty pełnej baulów do nowoczesnego hotelu w Bengalu. Nadal nosiłem *pól-dhoti* na biodrach, łatwo było przykucnąć i wejść od razu w rolę. Przez pewien okres żyłem jak *sadhu*, jako uczeń baula. Otrzymałem inicjację.

D.D.: *Miałeś kontakt z joginami, pozateatralny...*

K.T.: Tak. Byłem uczniem jednego jogina z sekty baula, w Bengalu. Oni są związani z wiedzą tantrycką, ale są jednocześnie bardzo podobni do średniowiecznych białych, mają swoje normalne życie, normalne dla nich, i swój kostium, ubranie na spektakl, śpiewają, tańczą, grają na instrumentach...

D.D.: *Mają swoją publiczność? Czy to jest rodzaj spektaklu?*

K.T.: Tak, coś takiego. Raczej pieśni, tańce, rodzaj komunikacji z publicznością.

Mój nauczyciel był bardzo silną postacią, ale było w nim coś złego, nie mogłem się z tym zgodzić. Na przykład na przemoc.

S.S.: *Czy on stosował przemoc wobec Ciebie?*

K.T.: Też.

D.D.: *Czy to była część jego filozofii?*

K.T.: Nie, myślę, że to była część jego ego. To był bardzo dobry przykład takiego jogina, który doszedł do dosyć wysokiego stopnia, i używał mocy, którą otrzymał przez to doświadczenie, do powiększenia swego ego.

