

Eugenio Barba
Canoe z papieru

Ścieżka teatru i kultury

seria pod redakcją

Moniki Blige i Grzegorza Ziółkowskiego

Eugenio Barba

Canoe z papieru

Traktat o Antropologii Teatru

Przekład

Leszek Kolankiewicz

i Dagmara Wiergowska-Janke



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOWSKI
INSTITUTE

Wrocław 2007

Redakcja wydania polskiego: Leszek Kolankiewicz

Redakcja tomu: Monika Blige
Projekt okładki i opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek
Korekta: Stanisława Trela
Skład i łamanie: STANMA
Indeks analityczny: Iwona Gutowska
Słowniczek terminów Antropologii Teatru: Leszek Kolankiewicz

Podstawa przekładu:

La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale, Società editrice il Mulino, Bologna 1993. Saggi, vol. 405.

Przekładu dokonano z oryginalnej wersji włoskiej, porównując ją z tłumaczeniami na język francuski (*Le canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, trad. par Eliane Deschamps-Pria, „Bouffonneries” Revue trimestrielle Lectoure [1993] n. 28–29) i – szczególnie – na język angielski (*The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, transl. by Richard Fowler, Routledge, London and New York 1995).

Na okładce: Eugenio Barba, 2006, fot. Fioera Bemporad, ze zbiorów Odin Teatret

© Copyright 1993 by Eugenio Barba
© Copyright for the Polish translation 2007 by Leszek Kolankiewicz and Igor Janke
© Copyright for the Polish edition 2007 by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław

ISBN 978-83-917448-4-0

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27
50-101 Wrocław
tel./faks (071) 34 34 267
www.grotowski-institute.art.pl

Kontakt w sprawach wydawniczych:

Monika Blige: monika@grotowski-institute.art.pl, tel. (071) 34 31 711

Druk i oprawa: Drukarnia JAKS

Recenzje wydawnicze napisali: Lech Sokół i Lech Śliwoniuk

Publikacja objęta mecenatem Miasta Wrocławia, dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wzroszego. Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego „Promocja Twórczości” ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Publikacja stanowi część kluczowego przedsięwzięcia „Odin Teatret w Instytucie Grotowskiego”, w ramach którego w dniach 14–18 maja 2007 r. odbyły się: prezentacja filmu *Moon and Darkness (Księżyc i ciemność)* dokumentującego pracę Iben Nagel Rasmussen; sesja warsztatowa Iben Nagel Rasmussen prowadzona w asyście Jori Snell; spotkanie poświęcone *Canoe z papieru*, z udziałem Eugenia Barby i Leszka Kolankiewicza; prezentacje spektaklu Iben Nagel Rasmussen *Księga Estery*; pokazy filmów Claudia Colobertiego dokumentujących próby oraz spektakl Odin Teatret *Ur-Hamlet wg Vita Amlethi Saxo Grammaticusa*.

*Judy i Nando
i budowniczym łódek*

*Else Marie
Torgeirowi*

Iben

Tagemu

Robercie

Julii

z wdzięcznością

Spis treści

Przedmowa	9
ROZDZIAŁ 1. Geneza Antropologii Teatru	11
ROZDZIAŁ 2. Definicja	23
ROZDZIAŁ 3. Powracające zasady	28
Codzienne i pozacodzienne Równowaga w działaniu Taniec opozycji Koherentna niekoherencja i cnota po- minięcia Ekwiwalencja Ciało zdecydowane	
ROZDZIAŁ 4. Zapiski dla zakłopotanych (i dla siebie samego) . . .	62
ROZDZIAŁ 5. Energia, czyli myśl	81
„Nigdy więcej tego słowa” Siedem dziesiątych – ener- gia przyswojonego działania <i>Sats</i> – energia może zostać zawieszona Intermezzo: niedźwiedź, który czyta w my- ślach, czyli rozszyfrowuje <i>sats</i> <i>Animus</i> i <i>Anima</i> – tempe- ratury energii Myśl w działaniu – ścieżki energii Powrót do domu	
ROZDZIAŁ 6. Poszerzone ciało. Zapiski o poszukiwaniu sensu . . .	127
W teatrze z matką Pewnego dnia znów spotkamy małą dziewczynkę Sens i teorie Rytuał pusty i nieskuteczny Śpiący widzowie Ciało-umysł Myśl i myśli Latający Holender Kwadratowe koła i bliźniacze logiki „Guru nic nie wie” Shakespeare, prolog do <i>Króla Henryka V</i> „Wciąż jest pan bardzo piękny” Księżniczka, która trzy- mała w szachu wiatr Śiwa w połowie kobiecy, księżyc i ciemność Garść wody	

ROZDZIAŁ 7. Teatr zrobiony nie z kamieni i cegieł	156
Teatr i Dramat Preekspresywność i poziomy organizacji „Dryf” ćwiczeń Księżyc i miasto Uśmiech matki Życ według precyzyjnego projektu	
ROZDZIAŁ 8. Canoe, motyle i koń	209
Tylko działanie jest żywe, ale tym, co pozostaje, jest słowo <i>Quipu</i> Lud rytuału Słowa-cienie <i>Srebrny koń</i> . Tydzień pracy	
Indeks analityczny	263
Słowniczek terminów Antropologii Teatru	273

Przedmowa

Książka ta została napisana w Holstebro, ale pomyślano ją w czasie długich milczących prób i podróży, podczas oglądania przedstawień i spotkań z grupami teatralnymi z różnych kontynentów. Urosła dzięki chaotycznym dyskusjom czy też „burzom mózgow” wywołanym przez pytania, które w pierwszej chwili wydawały się infantylne lub bez sensu. Czym jest obecność aktora? Dlaczego wykonując takie same działania, jeden aktor jest wiarygodny, a inny nie? Czy talent jest także techniką? Czy nieruchomy aktor może zatrzymać na sobie uwagę widza? Na czym polega energia w teatrze? Czy istnieje praca preekspresywna?

Pewien przyjaciel swą uprzejmą i uporczywą ciekawością sprawił, że poczułem się zmuszony zasiąść i przelać wszystko na papier. Od tej chwili do mego pokoju wtargnęły książki, wspomnienia, dialogi z przodkami.

Jest taka ojczyzna w przejściu, *Heimat* zbudowana z czasu, bez terytorium, która pokrywa się z wykonywanym zawodem. Artyści z Indii czy z Bali, moi koledzy ze Skandynawii czy z Peru, z Meksyku lub z Kanady pracują tam, mimo oddalenia, zgodnie ramię w ramię. Jestem w stanie ich zrozumieć, chociaż dzieli nas język. Jest coś, czym możemy się z sobą podzielić, podróżujemy więc, aby się spotkać. Wiele zawdzięczam ich hojności. Ich imiona, drogie mi, często są przywoływane na kartach tej książki.

W pracy być hojnym znaczy: być wymagającym. Od *esigere* pochodzi *esatto*¹. Tak jest, precyzja wiąże się z hojnością. Na kartach tej książki będzie się także mówić wiele o precyzji, o dokładności. To, co na papierze zda się tylko chłodną anatomią, w praktyce wymaga maksimum

¹ Po włosku: *esigere*, ‘wymagać, domagać się, żądać’; *esatto*, ‘dokładny, bezbłędny, precyzyjny’. Tak już w języku łacińskim, gdzie przymiotnik *exactus*, tzn. ‘dokładny, staranny, sumienny’, pochodzi od czasownika *exigere*, ‘żądać, domagać się, wymagać, dogłądać, pilnować’. (Przyp. tłum.)

motywacji, żarliwości powołania. „Żarliwy” i „chłodny” to przymiotniki chętnie używane jako przeciwstawne w opisach pracy aktora. Stałem się, żeby także na kartach tej książki przeplatały się fragmenty „żarliwe” i fragmenty „chłodne”. Ale niech czytelnik nie ufa pozorom!

Najbardziej wymagający są przodkowie. Gdyby nie ich książki, gdyby nie ich zawile słowa, nigdy bym nie mógł stać się samoukiem teatru. Bez dialogu z nimi nigdy nie zdołałbym wydrążyć tego canoe. Przodkowie mają po dwa imiona: gdy ich wypytywałem, byli obecni jak żywi – w przypisach stali się książkami.

Ów przyjaciel, którego wymagająca uprzejmość przykuła mnie na długie godziny do biurka, to Fabrizio Cruciani. Wymógł na mnie to zobowiązanie, związał mnie umową. Jego pierwszą reakcją, kiedy przeczytał maszynopis, było zadowolenie, że przypisy zostały sporządzone z należytą precyzją: „Zrobił je dokładnie tak jak my” – wyraził się o mnie do jednego ze wspólnych przyjaciół. Mówiąc „my”, miał na myśli historyków. Ból po śmierci Fabrizia z wolna zamienia się w dumę: jestem z niego dumny.

Maszynopis tej książki przeczytali koledzy z Odin Teatret i z ISTA. Niektórzy wykryli błędy lub niedokładności, zaproponowali zmiany, podkreślali swe wymagania i upodobania. Rozpieszczali autora.

Za skrótowcem ISTA (International School of Theatre Anthropology), okropnym jak wszystkie skrótowce, kryje się usiłowanie nadania formy i trwałości czemuś, co narodziło się niemal spontanicznie, przede wszystkim we Włoszech: osobliwemu środowisku aktorów, reżyserów i historyków teatru. Odin Teatret znalazł się w jego środku. Kiedy ISTA otrzymała już miano i swój zmienny kształt, dołączyli do nas naukowcy i artyści z innych kontynentów. ISTA, coraz bardziej międzynarodowa, stała się wieżą Babel we wspólnej wiosce, gdzie niełatwo odróżnić artystów, fachowców i „intelektualistów”, i gdzie nie da się już Wschodu oddzielić od Zachodu. Z czasem w tej wiosce zadomowiła się – znajoma, a zarazem odległa – postać Sanjukty.

Canoe z papieru puszczono na wodę w tej wiosce – do tych, którzy, choćby o niej nie wiedząc i nawet gdyby ta wioska już miała nie istnieć, do niej tęsknią.

E.B.

Holstebro, 25 lutego 1993 roku

Definicja

Antropologia Teatru to badanie preekspresywnego zachowania scenicznego, leżącego u podstaw różnych gatunków, stylów, ról, a także osobistych lub zbiorowych tradycji. Słowo „aktor” należy tutaj rozumieć „aktor i tancerz”, zarówno mężczyzna, jak kobieta; słowo „teatr” należy tutaj rozumieć „teatr i taniec”.

W sytuacji zorganizowanego przedstawienia fizyczną i umysłową obecność aktora modelują inne zasady niż w życiu codziennym. Pozacodzienne posługiwanie się ciałem-umysłem nosi nazwę „techniki”.

Różne techniki aktora mogą być świadome i skodyfikowane; mogą też być nieświadome, chociaż obecne w działaniu i na próbach w praktyce teatralnej. Analiza transkulturowa pokazuje, że można w tych technikach wyodrębnić pewne powracające zasady. Zastosowane do ciężaru ciała, równowagi, posługiwania się kręgosłupem i oczyma, zasady te wytwarzają preekspresywne napięcia fizyczne. Chodzi tu o pozacodzienną jakość energii, która sprawia, że ciało na scenie jest „zdecydowane”, „żywe”, „wiarygodne”; w ten sposób obecność aktora, jego sceniczny *bios* potrafi przyciągnąć uwagę widza, zanim jeszcze przekaże mu jakikolwiek komunikat. Mowa tu o logicznym, nie chronologicznym „zanim”.

Ta preekspresywna podstawa stanowi elementarny poziom organizacji teatru. Różne poziomy organizacji spektaklu są dla widza nierozłącznie związane i nie do odróżnienia. Można je oddzielić od siebie tylko abstrakcyjnie, w warunkach badań analitycznych albo w sposób techniczny, w pracy kompozycyjnej aktora. Zdolność skupienia się na poziomie preekspresywnym pozwala wzbogacić

wiedzę, ma znaczenie zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak też krytycznej i historycznej.

W ogóle zawód aktora zaczyna się od przyswojenia bagażu technicznego, który staje się czymś osobistym. Znajomość zasad, które rządzą *bios* scenicznym, pozwala na coś więcej: pozwala *n a u c z y ć* się *u c z y ć* się. Jest to sprawą wyjątkowej wagi dla tych, którzy decydują się – lub są zmuszeni – przekroczyć granice jakiejś wyspecjalizowanej techniki. W rzeczywistości *n a u c z y ć* się *u c z y ć* się to sprawa istotna dla każdego człowieka. Pod tym warunkiem można zapanować nad własną wiedzą techniczną, bo w przeciwnym razie to ona panuje nad nami.

Teksty dotyczące aktora niemal zawsze dają pierwszeństwo teoriom i utopiom, zaniedbując podejście empiryczne. Antropologia Teatru kieruje swoją uwagę na dziedzinę empirii, aby wytyczyć szlak pośród wielu dyscyplin specjalistycznych, technik i odmian estetyki, które zajmują się pracą sceniczną. Nie usiłuje ona stworzyć jakiegoś zlepku technik aktora, ich inwentarza czy katalogu. Szuka czegoś prostszego: *t e c h n i k i t e c h n i k*. Z jednej strony to utopia. Z drugiej to tak, jakby powiedzieć, tylko innymi słowami: *n a u c z y ć* się *u c z y ć* się.

Żeby nie było niedomówień: Antropologia Teatru nie zajmuje się zastosowaniem do teatru i tańca paradygmatów antropologii kulturowej. Nie bada ona zjawisk widowiskowości w kulturach, które antropologowie czynią zazwyczaj przedmiotem swoich badań. Nie należy jej mylić z antropologią widowisk.

Wie to każdy badacz: częściowe homonimie nie powinny być brane za homologie. Obok antropologii kulturowej, która w języku potocznym nazywana jest „antropologią” *tout court*, istnieje wiele innych „antropologii”. Na przykład antropologia filozoficzna, antropologia fizyczna, paleoantropologia i kryminoantropologia. Tutaj termin „antropologia” nie jest używany w znaczeniu antropologii kulturowej. Antropologia Teatru wyznacza nowy dział badań: badanie preeksperymentalnego zachowania się człowieka w sytuacji zorganizowanego przedstawienia.

Praca aktora łączy w jedną całość trzy różne aspekty odpowiadające trzem zupełnie różnym poziomom organizacji. Pierwszy aspekt jest indywidualny. Drugi jest wspólny wszystkim, którzy uprawiają ten sam gatunek widowiska. Trzeci dotyczy aktorów różnych epok i kultur. Te trzy aspekty to:

1) osobowość aktora, jego wrażliwość, jego inteligencja artystyczna, jego społeczna indywidualność, które razem sprawiają, że każdy aktor jest wyjątkowy i niepowtarzalny;

2) osobliwość tradycji scenicznej i kontekstu historyczno-kulturowego, w których objawia się niepowtarzalna osobowość aktora;

3) posługiwanie się ciałem-umysłem według technik pozodniennych opartych na transkulturowych powracających zasadach. Te powracające zasady stanowią to, co Antropologia Teatru określa jako pole preekspresywności.

Dwa pierwsze aspekty wyznaczają przejście od preekspresywności do przedstawienia. Trzeci nie zmienia się, pozostając niezależny od odrębności indywidualnych, stylistycznych i kulturowych. Jest to poziom scenicznego *bíos*, „biologiczny” poziom teatru, na którym ufundowane są rozmaite techniki, poszczególne sposoby posługiwania się obecnością sceniczną i dynamiką aktora.

Jedynym pokrewieństwem, które wiąże Antropologię Teatru z metodami i działaniami antropologii kulturowej, jest przekonanie, że to, co należy do naszej tradycji i jawi się nam jako oczywistość, może kryć w sobie mnóstwo niezbadanych problemów. Implikuje to przemieszczanie się, podróż, strategię *détour*, co pozwala wyodrębnić „nasze” poprzez konfrontację z tym, czego doświadczamy jako „innego”. Przesiedlanie się kształci nasz sposób patrzenia na uczestnictwo i na oddalenie, dzięki czemu w nowym świetle ukazuje się nasza własna „krajina” zawodowa.

Wśród różnych etnocentryzmów teatralnych, mącających nam wzrok, jest jeden związany nie z obszarem geograficznym i kulturowym, lecz z relacją teatralną. Jest to etnocentryzm, który patrzy na teatr wyłącznie z punktu widzenia widza, to znaczy rezultatu. Zapomina w ten sposób o komplementarnym punkcie widzenia: o pro-

cesie twórczym aktorów i zespołu, jaki oni tworzą, o całej tej siatce relacji, wiedzy, sposobów myślenia i przystosowania, której spektakl jest owocem.

Historyczne rozumienie teatru często było zablokowane lub pozostawało powierzchowne z powodu nieznamośności logiki procesu twórczego, niezrozumienia empirycznego sposobu myślenia aktorów, innymi słowy: niezdolności do przekroczenia granic wytyczonych dla widza.

Badanie praktyk widowiskowych przeszłości ma pierwszorzędne znaczenie. W istocie historia teatru nie jest jedynie rezerwuarem tego, co dawne, jest ona też rezerwuarem tego, co nowe, wiedzy, która zawsze pozwalała nam i wciąż pozwala transcendować teraźniejszość. Cała historia reform teatralnych XX wieku, tak na Zachodzie, jak na Wschodzie, pokazuje ścisły związek zależności między rekonstrukcją przeszłości a nową kreacją artystyczną.

Dość często jednak zdarza się widzieć historyków teatru podchodzących do *s w i a d e c t w* przeszłości bez należytego doświadczenia w dziedzinie procesów, które – na poziomie rzemiosła – doprowadziły do powstania spektaklu. Wskutek tego grozi takim historykom, że nie będą uprawiać historii, ale gromadzić deformacje pamięci: bez osobistej znajomości teatru niemożliwe jest zinterpretowanie i dotarcie do żywego i autonomicznego obrazu życia teatralnego i znaczenia, jakie ono miało w innych epokach i w innych kulturach.

Obok historyka, który nie ma pojęcia o praktycznej stronie rzemiosła teatralnego, stoi jako jego przeciwieństwo „artysta” szczerze zamknięty w swej praktyce, nic niewiedzący o całym biegu rzeki, po której żegluje jego łódeczka, przeświadczony jednak, że jest w kontakcie z prawdziwą i jedyną rzeczywistością teatru.

Jeden i drugi są niewolnikami tego, co efemeryczne. Ten, kto nie zna historii, i ten, kto nie zna praktyki, łączą chcąc nie chcąc swe wysiłki, by pomniejszyć wartość teatru.

Ci, którzy walczyli z dewaluacją teatru i usiłowali przekształcić go w środowisko mające kulturalną, estetyczną i ludzką godność, swą siłę czerpali z książek. Często sami pisali książki, szczególnie gdy chcieli uwolnić praktykę sceniczną od służebności wobec literatury.

Związek łączący teatr z książką jest płodny. Wykazuje on jednak skłonność do zachwiania równowagi na korzyść zapisu, który pozostaje. Rzeczy ustabilizowane mają swoją słabość: stabilność. Przez to pamięci o doświadczeniach przeżytych w teatrze, kiedy już raz zostanie przetłumaczona na zdania, które pozostaną, grozi to, że zastygnie na kartach, przez które nie sposób będzie się przebić.