

Praktykowanie kultury. O wyprawianiu się Teatru ZAR

Prace
Kulturoznawcze XII
Wrocław 2011

Po ukończeniu kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim zwróciłam się w stronę praktyki teatralnej. W środowisku Ośrodka Grotowskiego (pełna nazwa brzmiała wówczas Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych — obecnie Instytut im. Jerzego Grotowskiego) odnalazłam ludzi, z którymi mogłam współdzielić swoją pasję. Najbardziej znaczące stało się dla mnie spotkanie z Jarosławem Fretem, który w 1994 roku zakończył swoją ledwie dwuletnią współpracę z teatrem Gardzienice. Początkowe wyprawy były owocem naszych wspólnych inspiracji i intuicji artystycznych; szybko też zaczęło gromadzić się wokół naszej pracy grono osób zainteresowanych warsztatem aktorskim opartym na śpiewie. Niejednokrotnie byli to uczestnicy staży organizowanych przez Ośrodek Grotowskiego, prowadzonych między innymi przez dawnych aktorów Teatru Laboratorium — Zygmunta Molika i Renę Mirecką. Środowisko to, tak bardzo naznaczone działalnością Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego, skłaniało nas ku myśleniu o teatrze w sposób niekonwencjonalny, nietypowy dla teatrów repertuarowych. W ujęciu Laboratorium stworzenie spektaklu nie było celem podstawowym — ważna była droga, która ku niemu prowadzi. W centrum pracy Grotowskiego znalazła się przede wszystkim sztuka aktora, огоłocona z całego ambalażu teatru. Na jej eksplorowanie Grotowski wraz ze swoimi współpracownikami poświęcił wiele lat pracy, starając się stworzyć szerokie środowisko do poszukiwań źródeł aktorskiej kreatywności, czy też szerzej — źródeł ludzkiej kreatywności. Zespół Laboratorium stworzył wyjątkowy sposób działania nastawiony na rozwój wewnętrzny, dla którego teatr stawał się tylko narzędziem, wehikułem umożliwiającym osiągnięcie innych celów.

Dla Teatru ZAR istotnym elementem pracy i poszukiwań stały się wyprawy do miejsc i kultur odległych (Gruzja, Armenia, Iran, Grecja, Bułgaria, Korsyka, Sycylia, Egipt). Ważnym powodem tych wypraw jest poszukiwanie materiału

muzycznego — od początku działaliśmy w przekonaniu, że główną materią naszych spektakli będzie tkanka muzyczna. Nie jest to jednak jedyny impuls do wyruszenia w drogę. Chęć podróżowania to także chęć spotkania z Innym, które dostarcza bezpośredniej wiedzy o świecie i o sobie samym. W ten sposób wyprawianie staje się prawdziwym motorem do dynamicznego, w praktyce, odkrywania własnej tożsamości.



Ryc. 1. Pieśń pogrzebowa zar śpiewana przed domem żałobników, Mestia, Gruzja, 2001, fot. Kamila Klamut-Pawlik, archiwum Teatru ZAR

Oczywiście idea wypraw w teatrze nie jest ideą nową i przynależną jedynie pracy Teatru ZAR. Najlepiej opisane i chyba najbardziej spektakularne wydają się ekspedycje Odin Teatret i Eugenia Barby czy Gardzienic Włodzimierza Staniewskiego. Zbigniew Osiński, towarzysząc blisko Gardzienicom w pierwszej dekadzie istnienia zespołu, tak pisał o swoim doświadczeniu:

Wyprawa stanowi szczególne, bo jej tylko właściwe i niczym niezastępowalne, doświadczenie kulturowe i ludzkie, jej cele nie są nigdy wąsko praktycystyczne i wąsko utylitarne. Stwarza ona za to możliwość bezpośredniego doświadczania życia, ludzi, przyrody, reagowania na te zjawiska wprost — twarzą w twarz, z niezwykłą intensywnością. Przy czym, co bardzo ważne: dzieje się to nie na sposób dyskursywny, chociaż nikt nikomu nie zabrania tutaj mówić, lecz praktycznie, zawsze w działaniu, będącym zarazem pracą, zabawą, teatrem, procesem życia jako życia właśnie.

Ktoś może powiedzieć, że to dla niego za mało. Dla mnie jednak znaczy to niezwykle dużo, bo nawet kontakt z największymi dziełami sztuki czy humanistyki naukowej daje zazwyczaj tylko

namiastkę takich doświadczeń, jakieś mniej lub bardziej mgliste ich wyobrażenie. Tutaj zaś można ujrzeć zarówno świat, jak i swoje w nim miejsce — na nowo, zobaczyć jasno w błysku poznania, trochę tak jakby się człowiek po raz drugi narodził. Na tym właśnie polega humanistyka praktykowana albo praktykowanie humanistyki w dzisiejszym świecie, a przynajmniej jeden z wariantów takiego praktykowania¹.

Mimo podobieństw charakter wypraw i spotkań realizowanych przez Teatr ZAR różni się nie tylko zasięgiem geograficznym od poszukiwań Odin Teatret czy Gardzienic, ale przede wszystkim „punktem zaczepienia”, z którego grupa pragnie zaczerpnąć i który jest dla niej nie tylko artystyczną inspiracją, kulturową hipotezą, lecz przede wszystkim praktyką ludzi pragnących przez teatr przenieść się w inny czas i miejsce. Głównym powodem podróżowania Eugenia Barby i Odin Teatret była chęć poznania pierwotnych form teatralnych, mogących na nowo zdefiniować współczesny teatr i pracę aktora. Zwieńczeniem tych poszukiwań było powstanie Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) i książki *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*². Dla teatru Gardzienice wyprawa to „forma podstawowej praktyki artystyczno-badawczej. Ułożone według scenariusza sekwencje działań: wędrówek, spotkań z ludźmi, ćwiczeń, prób, prezentacji pracy aktorskiej, spektakli i Zgromadzeń”³. To ostatnie zaś to

podstawowa, obok Wyprawy, forma praktyki teatralnej „Gardzienic”, uprawiana samoistnie lub wchodząca w skład Wyprawy, często kulminacja Wyprawy, forma wykreowanego spotkania — święta, wypracowany przez zespół wzór sposobu spotykania się z ludźmi, w którym sceny z życia mieszają się z elementami ceremoniału i święta⁴.

Wydaje się, że idea Zgromadzenia, owego spotkania — święta, jest tym, co zbliża najbardziej praktykę Teatru ZAR i Gardzienic. Różnicą zaś pozostaje, iż podczas wyprawiania się ZAR nie są prezentowane żadne formy pracy aktorskiej czy spektaklu. Najczęściej są to spotkania twarzą w twarz, w pieśni, we wspólnej vibracji. Częściej będzie to uczestniczenie w liturgii w miejscowym kościele lub śpiew na pogrzebie niż próba „naturalizacji materiału aktorskiego”.

Podróżowanie Teatru ZAR do miejsc odległych, najczęściej takich, w których jest wciąż bogata i żywa tradycja śpiewu polifonicznego, sprawiło, iż w sposób niezamierzony praca zespołu stała się swoistym wehikułem między kulturami. Kiedy goszcząc u Swanów (Swanetia jest jednym z regionów Gruzji usytuowanym w najwyższych partiach Kaukazu) członkowie Teatru ZAR śpiewali korsykańskie *Kyrie Eleison* czy w sytuacji lustrzanej, będąc w Tox na Korsyce, śpie-

¹ Z. Osiński, *Gardzienice: praktykowanie humanistyki*, [w:] *Parateatr II*, red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982, s. 45,

² E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. J. Fret et al., Wrocław 2005.

³ P. Machul, *Mały słownik terminów Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice*, „Konteksty” 2001, nr 1–4, s. 376.

⁴ *Ibidem*, s. 378.

wali gruzińskie *Cmidao ghmerto* (Trisagion „Święty Boże, Święty mocny, Święty nieśmiertelny...”), dla wszystkich zgromadzonych uczestników stało się jasne, iż spotkania te stanowiły swoistego rodzaju pomost między tymi odległymi kulturami. Pieśni swańskie i korsykańskie przegłądały się w sobie w jednej gwałtownej odświeżeniu. Wzajemne spotkanie i „przeświecenie” wielogłosowego śpiewu z Korsyki i śpiewu ze Swanetii możliwe było dzięki ludzkiemu oddaniu i „precyzji serca”, z jaką niesie się dźwięki między ludźmi i między ludzi.



Ryc. 2. Ceremonia Ciemnej Jutrzni (Officium Tenebrarum) prowadzona przez Cunfraterna di a Pieve di a Serra w Tox, Korsyka 2007, fot. Grzegorz Pawlik, archiwum Teatru ZAR

To doświadczenie płynące z Wypraw Teatr ZAR stara się przenosić również w swej praktyce codziennej. Dzięki współpracy z Centrum for Performance Research z Walii przy współtworzeniu jedenastej edycji festiwalu Giving Voice, który odbył się we Wrocławiu w Roku Grotowskiego (2009), powstała nasza własna idea cyklu spotkań *voicEncounters* Odzyskiwanie Głosu/Reclaiming the Voice. W ten sposób staramy się stworzyć możliwość bezpośredniego kontaktu artystów śpiewaków z różnych stron świata, spotkanych podczas podróżowania Teatru ZAR. Formą takiego spotkania stało się na przykład towarzyszenie pieśnią w mszy katolickiej śpiewanej po łacinie, która odprawiona została w kościele w Trestnie koło Wrocławia podczas ostatniej edycji *voicEncounters* trzech chórów: Cunfraterna di a Pieve di a Serra (Korsyka), Konfraternia z Castelsardo (Sardynia) i Schola Gregoriana Silesiensis (Polska, Wrocław). Działamy w prze-



Ryc. 3. Procesja z okazji święta Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, prowadzona przez Confraternita dell' oratorio di Santa Croce di Castelsardo, Sardynia 2008, fot. Tomasz Wierzbowski, archiwum Teatru ZAR

konaniu, że musi istnieć jakaś nić łącząca te odległe praktyki z naszą praktyką teatralną w jeden „cech rzemiosł śpiewaczych”.

Practising culture. The journeying of Teatr ZAR

Summary

What links Teatr ZAR to the concepts and premises of J. Grotowski, E. Barba or to the work of Teatr Gardzienice is, first of all, the conviction that the basis of theatre, particularly of the art of acting, is human creativity, which requires its subjects to return to themselves and develop internally. This requires actions that go beyond purely intellectual competence and the closed circle of the familiar. The journeys of Teatr ZAR members to other countries, sometimes geographically and culturally very distant, are equally focused on researching theatre's musical roots and strength as well as on getting to know oneself thanks to active contact with a different culture. In this sense, theatre anthropology means practising culture.