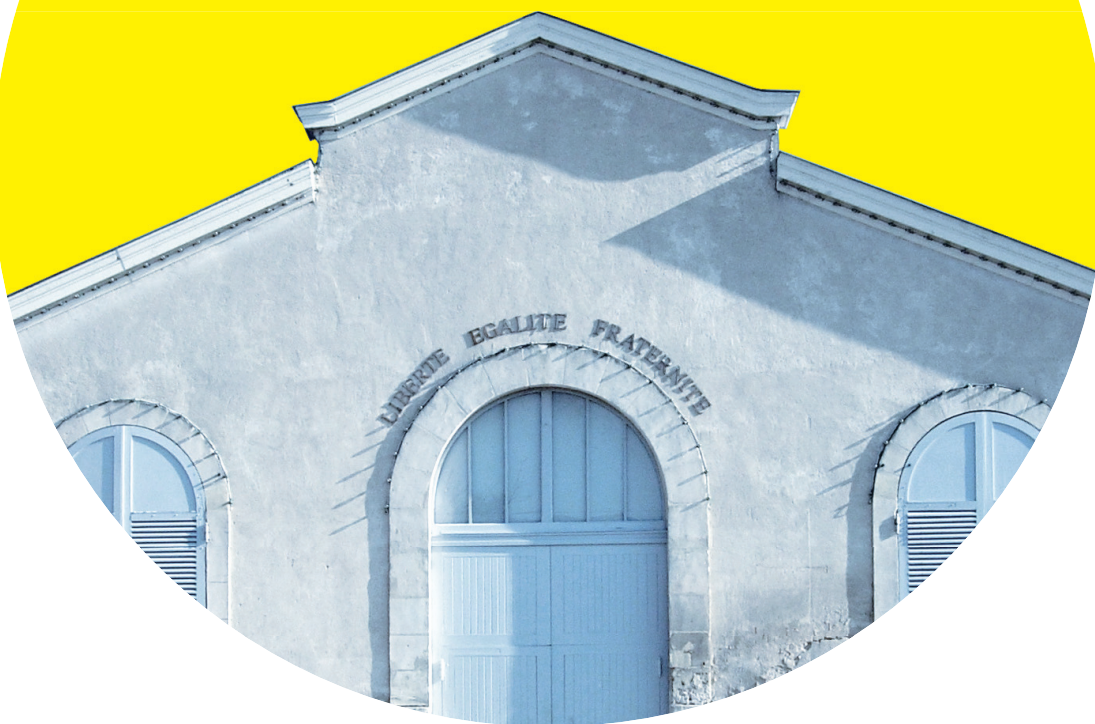


TEATR SŁOŃCA

Magdalena Hasiuk



Magdalena Hasiuk

TEATR SŁOŃCA

Od rewolucji na kozłach
do odysei uchodźców



Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Warszawa 2016

Na ratunek!

Teatrze, przybądź mi na ratunek!

Śpię. Przebudź mnie

Zgubiłem się w ciemności, poprowadź mnie – choćby do świecy

Jestem leniwa, zawstydz mnie

Jestem zmęczony, podnieś mnie

Jestem obojętny, dotknij mnie

Trwam obojętna, daj mi w twarz

Boję się, dodaj mi odwagi

Nie wiem, poucz mnie

Jestem potworna, ucłowiecz mnie

Jestem pretensjonalny, spraw, abym umarł ze śmiechu

Jestem cyniczna, zbij mnie z tropu

Jestem głupia, przemień mnie

Jestem zła, ukarż mnie

Jestem okrutny i dominuję, pobij mnie

Jestem nudziarą, zakpij ze mnie

Jestem wulgarny, wychowaj mnie

Jestem niema, rozwiąż mi język

Przestałem marzyć, potraktuj mnie jak tchórza i głupca

Zapomniałem, otwórz mi Pamięć

Czuję się stara i wyschnięta, wznieć Dzieciństwo

Jestem ciężki, daj mi Muzykę

Jestem smutny, pomóż odszukać Radość

Jestem głuchy, w burzy wykrzycz Cierpienie

Jestem wzburzony, spraw, by wzrastała Mądrość

Jestem słaby, rozpal Przyjaźń

Jestem ślepy, przywołaj wszystkie Światłości

Opanowała mnie Brzydota, wprowadź zwycięskie Piękno

Zostałem wybrany przez Nienawiść, rozkaż Miłości, aby obdarowała mnie całą swą siłą.

Ariane Mnouchkine

Redakcja naukowa i redakcja tekstu: dr hab., prof. UAM Grzegorz Ziółkowski

Recenzje wydawnicze: prof. dr hab. Anna Kuligowska-Korzeniewska
i prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Zdjęcia wejścia do Teatru Słońca w Cartoucherie des Vincennes (2007)
na okładce i w książce: Grzegorz Ziółkowski

Zdjęcie autorki podczas Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu (2016) na skrzydełku:
Maciej Zakrzewski / Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Projekt okładki, opracowanie graficzne, łamanie: Maciej Pachowicz
Korekty: Grzegorz Ziółkowski, Agata Rokita



Druk i oprawa : Argraf sp. z o.o.
03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 80, tel. 0 22 811 51 11
www.argraf.pl

Wydawca:
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Warszawa, ul. Długa 26/28, tel. (48) 22 50 48 200

ISBN 978-83-65630-39-1

© Copyright by Magdalena Hasiuk, Warszawa 2016

© Copyright for this edition Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016



Spis treści

Podziękowania	7
Fabryka wizji i oaza rzemiosła	9



I. Od dziwacznej tkaniny ze ścinków do tekstu

Bajka popularna odgrywana na kozłach <i>Rok 1789</i> 1970	35
Puzzle sankiulotów <i>Rok 1793</i> 1972	85
Testament Klausa Manna <i>Mefisto</i> 1979	109



II. W atelier mistrzów. Inscenizacje klasyki

Orientalna scena dla Shakespeare'a Cykl szekspirowski 1981–1984	153
Corrida największych namiętności <i>Atrydzi</i> 1990–1992	201



III. Opowiedzieć współczesną historię świata. Dramaty Héléne Cixous na deskach Cartoucherie

Kronika wschodniego królestwa <i>Straszna, ale niedokończona historia Norodoma Sihanouka, króla Kambodży</i> 1985	231
Quasi-biblijna historia <i>Indiada</i> 1987	279
Tragedia w czasach społecznej zarazy <i>Wiarołomne miasto</i> 1994	307
Kabuki wyobrażone <i>Bębny na tamie</i> 1999	337



IV. Nowy wymiar kreacji zbiorowej

Odkrywając ukryty porządek <i>Ostatni karawanseraj</i> 2003	367
Orchestrę esencji <i>Efemeryczni</i> 2006	405

Koło i spirala	417
----------------	-----

Aneks	
Molière, czyli o kole ratunkowym	425
Młode pędy albo drugi Teatr Słońca	435
Przemówienie Ariane Mnouchkine 1987	441
Kalendarium	443
Bibliografia	
Źródła cytowane i przywoływane	455
Uzupełnienie o wybrane źródła w języku polskim	476
Filmografia	479
Nota edytorska	481
Summary	483
Indeks osób	489



Fabryka wizji i oaza rzemiosła

W studia wpisana jest wiara w teatr, determinacja, gotowość poświęceń,
mimo świadomości, że nie pozostawi się dla potomnych dzieła.

W tym sensie studia potwierdzają, że teatr jest bardzo bliski
egzystencjalnemu doświadczeniu człowieka.

Katarzyna Osińska, *Klasztory i laboratoria*

Wierzę, że praca teatralna jest przede wszystkim formą starego rzemiosła.

Giorgio Strehler, *O teatr dla ludzi*

Pracownia teatralna

„Historia teatru XX wieku nie sprowadza się do historii przedstawień” (Cruciani 2005: 249). Rozwijając tę konstatację, Fabrizio Cruciani odwołuje się do wielkiej reformy teatru – epoki artystów, w przypadku których nie tylko rewolucyjne przedstawienia, ale także interesujące projekty, utopijne wizje i poetyckie traktaty wyznaczyły obraz teatru przyszłości. W dużym stopniu ukształtowały go koncepcje Adolphe’a Appii, Edwarda Gordona Craiga i Georga Fuchsa. Nie sposób przecenić wpływu pism Antonina Artauda na działalność teatrów poszukujących w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia w Europie i Stanach Zjednoczonych. Do systemu Konstantina Stanisławskiego nawiązywali niemal wszyscy badacze technik aktorskich w XX wieku – począwszy od Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa po Michała Czechowa, Lee Strasberga i Jerzego Grotowskiego. Działalność Isadory Duncan i Étienne’a Decroux, tego ostatniego prekursorska także w domenie reżyserii i montażu, zrewolucjonizowały przede wszystkim sztukę tańca i mimu.

Fakt, że historia teatru nie ogranicza się jedynie do zapisu dziejów spektakli, wynika także z tego, iż początek XX wieku wiązał się z rozwojem nieznanych wcześniej placówek, określanych jako laboratoria teatralne¹, studia, teatry studyjne, centra, in-

¹ Tej kwestii poświęcone zostało międzynarodowe sympozjum „Why a theatre laboratory? Risks and anomalies in Europe 1898–1999” (Dlaczego teatr-laboratorium? Ryzyka i anomalie w Europie 1898–1999), które odbyło się w dniach 4–6 października 2004 roku w duńskim Århus. Eugenio Barba, współorganizator tego wydarzenia, zastrzegł, iż nie zostało ono pomyślane jako omówienie najważniejszych historycznych i współczesnych przykładów ani jako pochwała tego specyficznego rodzaju teatru, ale jako sposobność do zadania pytań: „Czy teatry, które

stytuty i inne teatralne ośrodki badawcze², skupione wokół lidera (często wokół pary liderów). Rozwój laboratoriów nie nastąpiłby z pewnością bez wielkiej reformy, która przełamała hegemoniczną wizję teatru podporządkowanego prawom rynku i funkcji rozrywkowo-edukacyjnej oraz wprowadziła postrzeganie tej sztuki już nie tylko jako sposobu rozwoju zawodowego, ale także osobistego jej twórców oraz katalizatora transformacji społecznych. Przemiany teatru stały się możliwe dzięki nowej optyce (w miejsce dość homogenicznego modelu teatralnego zaistniały ekosystemy³) oraz nowym tradycjom, rozumianym jednak nie jako tradycje stworzone *ex nihilo*, ale jako tradycje wydobyte niejako z przeszłości lub powstałe w twórczym dialogu z nią. Jak twierdził Jerzy Grotowski: „Są rzeczy nowe jak żurnale mody. I są rzeczy nowe, a tak stare, jak źródła życia” (2012: 467). Wśród odkryć wielkiej reformy pojawiają się często te ostatnie. Eugenio Barba nazywa wprost twórców reformy, zważywszy na ich uczniów i kontynuatorów, założycielami tradycji.

Tradycje przechowują i przekazują dalej formę (kształt), nie zaś sens, który ją ożywia. Każdy musi zdefiniować i powtórnie odnaleźć sens dla siebie. To ponowne odkrycie sensu wyraża osobistą, kulturową i zawodową tożsamość (Barba 1994: 197).

Według twórcy antropologii teatru, wielkie przemiany w teatrze, których źródłem są wybitne jednostki, wiążą się najczęściej z ustanowieniem nowych tradycji. Ale tylko dzięki kolejnym interpretatorom tradycje, także te najbardziej rygorystyczne, utrzymują swą żywotność. W dialogu z nimi im bardziej subtelnych i niedostrzegalnych odkryć dokonują twórcy-kontynuatorzy, tym stają się one głębsze i bardziej aktualne⁴.

definiowały się lub które uznajemy za «laboratoria», mają coś ze sobą wspólnego? A może jest to tylko kwestia powtarzającej się nazwy? Czy można przez porównanie praktyki tak różnych teatrów wskazać wspólnotę idei, losu, społecznej pozycji, podejścia do rzemiosła i sztuki teatru? A może na bazie naszego doświadczenia projektujemy jedynie nieistniejącą kategorię na przeszłość i teraźniejszość?» (2004: 21). Odrzucenie teoretycznej definicji „laboratorium” i zaniechanie weryfikacji na jej podstawie przynależności poszczególnych grup skłoniło organizatorów do wyboru kilku przykładów z Europy, związanych z różnymi krajami i okresami historycznymi (Konstantin Stanisławski, Wsiewołod Meyerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Odin Teatret), prezentowanych przez międzynarodowy zespół badaczy (w skład którego weszli m.in.: Franco Ruffini, Béatrice Picon-Vallin, Patrice Pavis, Marco De Marinis, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Georges Banu, Ferdinando Taviani), by na ich podstawie zastanowić się, dlaczego można powiedzieć, że dany zespół jest teatrem-laboratorium. Konferencję rozpoczęła Janne Risum reprezentująca Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), ośrodek założony przez uniwersytet w Århus i Odin Teatret i mieszczący się w siedzibie teatru w Holstebro, który zajmuje się studiami nad technicznym i artystycznym znaczeniem teatrów-laboratoriów i badaniem, czy tradycja pracy laboratoryjnej może być zdefiniowana obiektywnie w kategoriach historiografii, a także w jakim stopniu teatry charakteryzujące się laboratoryjnym podejściem do pracy i określające siebie jako laboratoria działają w podobny sposób i reprezentują zbliżone wartości (Risum 2004: 15–16). Na ten temat i na temat samego sympozjum zob. także Schino (2009, 2013).

² Tworzenie ośrodków badawczych na gruncie teatru łączy się z podobnymi dążeniami w dziedzinie nauki. W 1888 roku powstał Instytut Pasteur, w 1912 Maria Skłodowska-Curie stworzyła Instytut Radowy, w 1920 Niels Bohr założył w Kopenhadze Instytut Fizyki Teoretycznej. Wiele lat później na przykład Instytutu Bohra powoływali się Jerzy Grotowski i Eugenio Barba.

³ Z wypowiedzi Eugenia Barby. Cytat na podstawie notatek z konferencji „Former ou transmettre: Le jeu s'enseigne-t-il?” (Kształtować czy przekazywać. Czy gry można nauczyć?), Paryż, 27–29 kwietnia 2001 roku.

⁴ Mówiąc o twórcach i zespołach teatralnych, Barba często przywołuje także obraz baobabu, drzewa o podwójnych korzeniach, wrastających w ziemię (symbolizujących tradycję przejętą od przodków zawodowych) i sięgających nieba (obrazujących otwartość na dialog z przyszłymi pokoleniami). Wypowiedź Eugenia Barby przywoływana na podstawie notatek z konferencji „Kształtować czy przekazywać...”.

Warto zwrócić uwagę, że laboratoria teatralne nie pojawiłyby się zapewne bez przemian, które pod koniec XIX i na początku XX wieku dokonały się w nauce i technice⁵, a które wiązały się z dyktatem analizy i empirii⁶. Na rozwoju laboratoriów odcisnął się także modernizm ze skłonnością do programowości, z potrzebą teoretycznych uzasadnień działań twórczych i upartym poszukiwaniem esencji, tego, co swoiste i nieprzekładalne na język innej sztuki. Od tego momentu zaistniała także ścisła więź między dążeniami i odkryciami sztuki a transformacją nowoczesnej cywilizacji Zachodu. Badawczy nurt w teatrze, oparty na pracy studyjnej, wyrastał najczęściej z nieufności, a czasami wręcz sprzeciwu wobec tejże przemiany⁷. Nawet propagatorzy nowych estetyk, tacy jak Wsiewołod Meyerhold czy Aleksander Tairow, byli w znaczącym stopniu kontynuatorami teatralnych tradycji.

Interesujące jest, na co zwraca uwagę Ludwik Flaszen, że nowoczesnemu, naukowemu duchowi laboratoriów patronują w równym stopniu wzorce zaczerpnięte z dawnych epok: średniowiecza i starożytności, z bractwami i hierarchią cechową, oraz z odległych tradycji – z orientalnymi dynastiami taneczno-aktorskimi, kultuwującymi przekazywanie z mistrza na ucznia swojej sztuki jako świętej i perfekcyjnej umiejętności technicznej. W nurcie laboratoryjnym pojawiły się także idee o charakterze parareligijnym z podkreśleniem mniszej dyscypliny, pokory i oddania Sztuce jako drodze do Boga. Laboratoria stały się miejscami skrzyżowania utopii społecznych, tradycji naukowych, rzemieślniczych i duchowych, wschodnich i zachodnich; domenami, w których świadomie rozwijana wyobraźnia twórcza łączy się z doświadczeniami analitycznymi. Zawdzięczamy im także to, że wprowadziły postrzeganie teatru jako miejsca spotkania i wymiany między przedstawicielami różnych ludów, kultur i tradycji (Flaszen 1998: 116–117, 110).

Spośród wielości terminów określających szczególne miejsca eksperymentowania w teatrze dwa powracają najczęściej – to studio i laboratorium⁸. Katarzyna Osińska w książce *Klasztory i laboratoria* (2003) tak zdefiniowała termin „studio”, powracający na przestrzeni całego XX wieku w nazwach wielu rosyjskich – i nie tylko – placówek teatralnych:

Termin ten, wywodzący się od łacińskiego słowa *studeo* (starać się usilnie o coś, przykładać się do czegoś, dążyć do czegoś, szukać czegoś), oznacza zespół teatralny łączący

⁵ Świadomie porzucam tutaj badanie wpływów sytuacji politycznej na teatralną pracę laboratoryjną. Nie ma wątpliwości, że w przypadku ustrojów totalitarnych zespoły studyjne działające w takich warunkach, jeśli tylko potrafiły utrzymać się przy życiu, stanowiły przestrzeń wolności dla pracujących w nich artystów. Podczas nasilenia stalinowskiego terroru Stanisławski pisał: „Naszym głównym celem jest stworzyć teatr-laboratorium, teatr wielkich mistrzów, teatr wzorcowych sposobów osiągania aktorskiego mistrzostwa. Taki teatr musi być szczytem, do którego będą aspirować wszystkie inne teatry. Musimy ustanowić najwyższe oczekiwania wobec takiego teatru i przyznać mu jak największe środki. Lecz prawa wybitnego mistrzostwa, prawa głęboko realistycznej sztuki nie są wyłącznym przywilejem teatrów wysoko cenionych, przeciwnie, wszystkie kółka amatorskie, teatry młodych robotników i studia mogą i powinny je zgłębiać” (w: Risum 2004: 16).

⁶ Meyerhold w pracy nad biomechaniką wykorzystał naukowe odkrycia Fredericka Taylora (w Rosji rozwijał je Aleksiej Gastiew) dotyczące organizacji pracy w przemyśle, refleksjologię Williama Jamesa (na gruncie rosyjskim kontynuowaną przez Władimira Biechtieriewa) oraz badania Iwana Pawłowa.

⁷ Inaczej niż np. futuryści, którzy nadzieję na rozwój cywilizacji i sztuki wiązali z rozwojem maszyn i postępowaniem technicznym.

⁸ Nieco upraszczając, będą stosować oba terminy wymiennie.

w swojej działalności zadania pedagogiczne i eksperymentalne – pogłębionej pracy nad doskonaleniem umiejętności zawodowych towarzyszy poszukiwanie nowych dróg w teatrze. Tym, co różni studio od teatru repertuarowego, jest stosunek do pracy nad przedstawieniem. Proces twórczy i jego efekt końcowy są traktowane w sposób równorzędny, a niekiedy pierwszy z nich staje się ważniejszy. W studiu terminy nie ograniczają czasu trwania prób, a liczba premier jest znacznie mniejsza niż w teatrze (2003: 7).

Z kolei termin „laboratorium” pochodzi od łacińskiego czasownika *laborare* (pracować) i oznacza pracownię, w której prowadzone są określone analizy, procesy lub doświadczenia wykonywane na specjalistycznym sprzęcie. Laboratorium jest zatem miejscem pracy, przestrzenią, w której to właśnie praca i zaangażowanie w działanie, a nie talent czy światopogląd, stanowią podstawowe wartości i naczelną kryterium. Nie dziwi zatem, że Stefan Jaracz na początek swoich wspomnień zatytułowanych *Czego nauczyła mnie Reduta?* wybrał proste, ale jakże wymowne zdanie: „Otóż Reduta nauczyła mnie p r a c y” (1962: 33). Niewykluczone, że niemal wszyscy ludzie teatru, którzy lata swej twórczości spędzili w laboratoriach na całym świecie, mogliby podobnie określić swoje doświadczenie.

Praca laboratoryjna w teatrze stawia w centrum grę aktora, ideę aktorstwa i jego cel, ale także relację sceny i widowni, nowatorskie odczytania tekstów dramatycznych oraz znalezienie nowych sposobów ich inscenizacji. Etos pracy pielęgnowanej w laboratoriach od początku wiązał się z faktem, że najwybitniejsze laboratoria teatralne w dużej mierze stworzyli amatorzy, autodydaktycy, zbuntowani wobec teatru uważanego obiegowo za zawodowy. Nie znaczy to, że twórcami laboratoriów byli dyletanci. Wprost przeciwnie, byli to wybitni mistrzowie rzemiosła, którzy – jak Stanisławski – całym swoim życiem w sztuce dali przykład, że do pracy trzeba być przygotowanym, którzy formułowali potrzebę stworzenia treningu aktora i prowadzenia pracy studyjnej i prób jako twórczych procesów bez widzów (Grotowski 2012: 472). Patrice Pavis określa teatr-laboratorium jako szczególny rodzaj teatru eksperymentalnego,

którego członkowie prowadzą poszukiwania nowych sposobów gry aktorskiej, technik cielesnych lub nowych sposobów inscenizacji, nie stawiając sobie przy tym za cel sukcesu u publiczności czy korzyści finansowych, a nawet nie uznając za konieczną prezentację publiczną ukończonego już widowiska (1998: 525).

Dla Katarzyny Osińskiej laboratorium teatralne to taki typ studia, w którym zadaniem nadrzędnym jest prowadzenie poszukiwań i eksperymentów artystycznych, jak działo się to w Studiu na Borodinskiej kierowanym przez Meyerholda (2003: 8). Oznacza to, że nie ma konieczności, aby próby wiodły do produktu, jakim jest przedstawienie, a dla ich uczestników stanowią one wartość samoistną. Jeśli nawet powstają spektakle, to praca nad nimi podporządkowana zostaje badaniom i poszukiwaniom. Przedstawienie nie jest zatem celem, lecz – jak zauważa Zbigniew Osiński – jedynie środkiem (1998: 10–22)⁹.

⁹ Choć zdarza się i tak, że teatry-studia w ogóle nie otwierają swych drzwi dla widzów – jak Studio na Powarskiej – a mimo to mogą one wyznaczać kierunki rozwoju teatru.

Pomimo pewnych trudności z uściśleniem terminologicznym pojęć określających działalność studyjną zespołów teatralnych, wszystkie one odwołują się do pracy warsztatowej jako protestu wobec komercyjnego i przedmiotowego nastawienia do sztuki, sytuując się przez to w opozycji do teatru-fabryki i teatru-przedsiębiorstwa. Wszystkie też stanowią poszukiwanie nowych dróg rozwoju (Osiński 1998: 10). Wykorzystywane przez nie różnorodne formy działania zmierzają do wprowadzenia nowych sposobów ekspresji aktorskiej, rozwoju rzemieślniczej perfekcji (także pod wpływem coraz bardziej obecnych i widocznych inspiracji Orientem) i zmiany systemu kształcenia aktorów oraz przeniesienia etyki w teatrze z rzędu spraw natury pomocniczej do kwestii podstawowych (Aslan 1978: 247). Etos laboratorium łączy się z bezwzględnym przestrzeganiem dyscypliny, lojalności, dyskrecji i koleżeństwa, a także z pełnym zaangażowaniem w pracę, co w praktyce zazwyczaj oznaczało zakaz występowania poza zespołem. Warto zauważyć, że w tego typu wspólnotach brakuje ostrego rozgraniczenia obowiązków artystycznych od pozaartystycznych, a te ostatnie często wykonują aktorzy. Zasada całkowitej dyspozycyjności obejmuje niekiedy sferę życia prywatnego. Praca laboratoryjna, wymagająca od artystów ogromnej ilości czasu i sił, prowadzi z reguły do wytworzenia silnej więzi w grupie i do pewnej izolacji od świata zewnętrznego.

Istnieją przy tym szczególne właściwości, charakterystyczne dla określonych ośrodków badawczych, wynikające z różnych czynników osobowościowych, kulturowych, społecznych, politycznych i to one decydują o odrębności zespołów i formacji¹⁰. Główne cechy i zadania stawiane przed dwudziestowiecznymi laboratoriami teatralnymi, a także teatrami-szkołami były identyczne – chodziło o to, „aby odnowić teatr, aby stworzyć fundamenty teatru przyszłości i aby poszerzyć perspektywy przyszłości teatru” (Cruciani 2005: 249). Cele pracy żadnego z tych ośrodków nie jawiły się jako doraźne i osobiste, ale były poszukiwaniem sposobu kształtowania człowieka w odmienionym teatrze oraz społeczeństwie. Edukacja twórcza i przekazywanie doświadczeń prowadzić miały do wypracowania reguł pozwalających znaleźć skuteczne formy treningu i podjąć eksperymenty, które „nadałyby kształt i treść ideom i projektom kulturowym” (Cruciani 2005: 249).

Dzięki wprowadzeniu tradycji studyjnej ojcowie-założyciele postawili przed sztuką teatru nowe cele i wartości, dostarczyli także narzędzi do ich realizacji. Ich kontynuatorzy w drugiej połowie XX wieku¹¹ w znaczący sposób wpłynęli na ob-

¹⁰ Szczegółowe podobieństwa i różnice między rosyjskimi studiami z początku wieku wydobywa i w interesujący sposób komentuje Katarzyna Osińska (2003). Z kolei Eugenio Barba w syntetyczny sposób ujął różnice w pracy Petera Brooka, Jerzego Grotowskiego i swojej własnej. W wywiadzie udzielonym Rafałowi Bubnickiemu podczas pobytu w Polsce w 2003 roku powiedział: „Brook [...] jest postacią centralną, ponieważ wstrząsnął tradycyjnym teatrem. Najpierw osiągnął w nim znaczącą pozycję, a potem zaczął robić rewolucyjne spektakle, które nie zostały odrzucone. Dlatego miał wielki wpływ na zmianę stylu pracy tradycyjnego teatru. Grotowski wskazywał, w jaki sposób teatr może być instrumentem obrony życia duchowego. Obaj otworzyli nowe horyzonty. Mój Odin Teatret składał się z ludzi odrzuconych ze szkół teatralnych. Zaczęliśmy jako amatorzy, a za naszą pasję przez długi czas płaciliśmy z własnej kieszeni. Zawsze czuliśmy się jak outsiderzy. Nie dlatego, że chcieliśmy, ale takie były warunki. Konsekwencja postępowania Odin Teatret pokazała, że nawet z pozycji odrzuconego można stworzyć profesjonalną propozycję, która jest teraz punktem odniesienia dla «trzeciego teatru» – nie tradycyjnego i nie awangardowego. Z potrzeb i doświadczeń Brooka, Grotowskiego i moich – oraz naszych grup – wyniknęły trzy różne doświadczenia teatralne” (Bubnicki 2003: A13).

¹¹ Eugenio Barba zwrócił uwagę, że w latach 70. XX wieku niemal co drugi młody teatr poszukujący w Europie i poza nią określał się jako „laboratorium”. Na podstawie notatek z konferencji „Kształtować czy przekazywać...”.

raz teatru współczesnego. Berliner Ensemble Bertolta Brechta, Teatr Laboratorium Grotowskiego, Odin Teatret Barby, Międzynarodowy Ośrodek Twórczości Teatralnej Brooka, Szkoła Sztuki Dramatycznej Anatolija Wasiljewa, Międzynarodowa Szkoła Teatralna Jacques'a Lecoq'a czy Théâtre du Soleil Mnouchkine nie istniałyby bez idei i rygoru pracy laboratoryjnej zakorzenionej w przeszłości. Jednak gdyby każdy z tych zespołów naśladował jedynie dokonania założycieli tradycji i nawet robiłby to w sposób bardzo precyzyjny, nie wchodząc w dialog z ich dziedzictwem, praca ich byłaby martwa. Ariane Mnouchkine zwraca uwagę, że teatr potrzebuje źródeł i pamięci. Trzeba go uprawiać (jak ziemię), aby wydobywać zawsze to, co w głębi, u źródeł. Słowa te doskonale korespondują ze wskazówkami Charlesa Dullina, który podkreślał:

Przeszłość dostarczyła nam przykładów. Nie powiedziała nam: „Aby robić dobrze, naśladowaj to, co ja robiłam”, ale: „Rób jak ja, szukaj jak ja szukałam, pracuj” (1969: 93).

Wszyscyśmy z niego

Jacques Copeau nazwał Konstantina Stanisławskiego „patriarchą pośród swego plemienia” (1972: 125), Meyerhold określił go „drogim Mistrzem” (*Constantin Stanislavski...* 1963: 72). W powszechnym uznaniu zasług Stanisławskiego nie chodziło bynajmniej o podkreślenie jego znaczącego talentu jako reżysera. Już w 1921 roku blisko związany ze Stanisławskim Wachtangow miał świadomość miejsca swojego nauczyciela w teatrze XX wieku:

Wiem, że historia umieści Meyerholda ponad Stanisławskim, podczas gdy ten drugi dał społeczeństwu rosyjskiemu dwie dekady teatru (i to nie całemu społeczeństwu, ale tylko burżuazji i intelektualistom), ten pierwszy dał mu korzenie teatru przyszłości (w: Picon-Vallin 2000c: 103).

Stanisławski nie zrewolucjonizował reżyserii, lecz odnowił etos aktora i przemienił rzemiosło. W sposób szczególny uczynił to poprzez pracę nad działaniami fizycznymi prowadzoną pod koniec życia. Z tymi zasługami twórcy MChT¹² bezpośrednio łączy się fakt, że to Stanisławski stworzył tradycję pracy laboratoryjnej. Z jego inicjatywy powstało w 1905 roku pierwsze, prowadzone przez Meyerholda, Studio na Powarskiej. Zostało ono utworzone jako reakcja na niedostateczne przygotowanie aktorów do wykonywania zawodu i było zainspirowane marzeniami Konstantina Sergiejewicza o wypracowaniu rzemiosła pozwalającego wykonawcom uniezależnić się w teatrze od „materialności ciała” (Stanisławski 1954: 324). Mimo wielu różnic, Stanisławskiego i Meyerholda łączyło przekonanie, że

¹² Moskiewski Teatr Artystyczny – pod tą nazwą teatr działał do 1920 roku, kiedy to został zaliczony do grupy teatrów akademickich i przekształcony na Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny (MChAT).

współczesny im teatr nie nadaża za innymi dziedzinami sztuki, przekształcając się nieubłagane w zjawisko anachroniczne. Był to zresztą w tym czasie pogląd dość powszechny, zwłaszcza w kręgu symbolistów (Osińska 2003: 20).

Stanisławski jako remedium na istniejącą sytuację zaproponował formułę umożliwiającą odnowę teatru.

Tylko gdzie i w jakiej formie urzeczywistnić nasze poczynania? Wymagałyby one przygotowawczej pracy laboratoryjnej. Nie było dla niej miejsca w teatrze z codziennymi przedstawieniami, skomplikowanymi obowiązkami i ściśle wyliczonym budżetem. Konieczna byłaby jakaś specjalna instytucja, którą Meyerhold trafnie nazwał „Studio teatralne”. Nie byłby to ani teatr, ani szkoła dla początkujących, lecz właśnie laboratorium przeznaczone dla praktyk mniej lub więcej wyrobionych artystów (1954: 326).

Stanisławski i Meyerhold uważali działania studyjne, pozwalające na niezależną i systematyczną pracę nad środkami ekspresji aktora, nieprzerywaną przez normalne ograniczenia czasowe i niepodporządkowaną przygotowaniu przedstawienia, za życiowy cel i absolutnie konieczne uzupełnienie pracy nad inscenizacją spektakli. Obaj byli także przekonani, że muszą istnieć obiektywne zasady rządzące sztuką aktora i za cel stawiali sobie ich odkrywanie.

Chociaż Studio na Powarskiej istniało tylko sześć miesięcy, otworzyło drogę kolejnym laboratoriom. W latach 20. ubiegłego wieku studia stanowiły nieodłączny element życia teatralnego nie tylko w Rosji. W 1912 roku Stanisławski powrócił do swojej idei, otwierając wraz z Leopoldem Sulerżyckim Pierwsze Studio Moskiewskiego Teatru Artystycznego, przewidziane przede wszystkim jako miejsce pracy nad „systemem”, podejmujące „nowe doświadczenia wspólnego tworzenia sztuki (dramatu) przez autorów, aktorów i reżyserów” (Winogradska w: Osińska 2003: 129). Praca nad przedstawieniami była traktowana jako przedłużenie ćwiczeń. W 1913 roku Wachtangow, aktor i reżyser Pierwszego Studia MChT, założył Studenckie Studio Dramatyczne, które w 1917 roku przekształciło się w Moskiewskie Studio J. B. Wachtangowa, a trzy lata później zostało objęte patronatem MChT. Istniało jako Trzecie Studio MChT¹³. Boris Zachawa, jeden z twórców je aktorów, powołując się na słowa Wachtangowa¹⁴, pisał:

Studio [...] to złączony ideowo kolektyw. Tylko wtedy, gdy taki kolektyw istnieje, można się brać do tworzenia teatru. Obecność kolektywu warunkuje powstanie prawdziwej szkoły.

Studio bowiem samo w sobie nie jest ani szkołą, ani teatrem. Studio jest tym, z czego rodzi się tak szkoła, jak i teatr (w: Osińska 2003: 148).

¹³ Drugie Studio MChT powstało w 1916 roku. Opierało się na prywatnych kursach aktorskich prowadzonych przez aktorów MChT i miało najbardziej szkolny, usługowy charakter wobec macierzystej sceny. Po wykształceniu kilku roczników uczniów zostało przez nią wchłonięte.

¹⁴ Innym aktorem i uczniem Wachtangowa był Jurij Zawadski, u którego studiował Grotowski. Autor *Ku teatrowi ubogiemu* wzorował się także na ideach i praktykach obowiązujących w Reducie. Warto przypomnieć, że trzyletni pobyt w Moskwie Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy, wizyty w MChT i jego studiu w silny sposób wpłynęły na ich późniejszą pracę w Polsce.

W tym samym roku co Wachtangow Meyerhold założył w Petersburgu Studio na Borodinskiej o charakterze szkoły eksperymentalnej, choć – jak zauważa Katarzyna Osińska – punktem wyjścia był „klub przyjaciół” (2003: 198). Wiele lat później Ariane Mnouchkine w różnych miejscach podkreślała, że początkiem Théâtre du Soleil była właśnie grupa przyjaciół...

Jacques Copeau nigdy nie był w Moskwie. Stanisławskiego spotkał w Paryżu w 1922 roku. Jedenaście lat później pisał:

Gdyby wspomnienia *Moje życie w sztuce*¹⁵ wyszły w druku o kilka lat wcześniej, gdyby dane mi było poznać je przed spotkaniem z założycielem Moskiewskiego Teatru Artystycznego, o ileż bardziej umiałbym się do niego zbliżyć. A także gdyby podczas tych kilku rozmów w Paryżu zechciał mnie uczynić powiernikiem swoich doświadczeń, pewnie z jaśniejszym umysłem i lepszym przygotowaniem przystąpiłbym do rozwiązywania problemów, które mi się wówczas nasuwały i odosabniały mnie w gronie moich towarzyszy. [...]

Drogi Mistrzu, nigdy nie miałem w swojej sztuce przewodnika. [...]

Ale wśród tych, których słowa mnie oświecały, których przykład mnie pokrzepiał, Ciebie właśnie, Konstantego Stanisławskiego, chciałbym móc nazwać swoim nauczycielem (1972: 132–133)¹⁶.

W Moskwie był natomiast Jacques Rouché, pisarz i wydawca. Po odbyciu podróży po Włoszech, Niemczech i Rosji napisał książkę o pracy Stanisławskiego, Meyerholda, Wiery Komissarzewskiej, Appii, Craiga, Georga Fuchsa i Fritza Erlera. Publikacja *L'art théâtral moderne* (Nowoczesna sztuka teatru) ukazała się w Paryżu w 1910 roku. Jednocześnie z wydaniem książki Rouché założył zespół Théâtre des Arts (Teatr Sztuk). Dokonał on jeszcze jednego – zainspirował Jacques'a Copeau do podjęcia praktyki teatralnej. Kiedy ten 22 października 1913 roku otwierał Théâtre du Vieux-Colombier (Teatr Starego Gołębnika), jego reakcja wynikała, podobnie jak działania Stanisławskiego, z protestu wobec „opłakanego, jego zdaniem, stanu teatru francuskiego i jego publiczności” (Braun 1984a: 146). Swoje credo Copeau przedstawił w kilku punktach. W dziedzinie repertuaru zapowiadał preferowanie klasyki i surową ocenę sztuk współczesnych, w domenie aktorstwa opierał się na młodym zespole, pracującym metodą studyjną i warsztatową w „kontakcie z przyrodą i życiem” (w: Braun 1984a: 146). Praca aktorów miała nie ograniczać się tylko do prób, ale również zawierać osobne ćwiczenia fizyczne i głosowe. W dziedzinie inscenizacji odwoływał się do doświadczeń Rouchégo, Rosjan, Maxa Reinhardta, Maxa Littmanna, Fuchsa, Erlera, Craiga i Harleya Grandville-Barkera (których prace znał dzięki Rouchému). Dopiero w 1915 roku Copeau wykorzystał czas zamknięcia swojego teatru z powodu wojny, by nawiązać bezpośredni kontakt z Craigiem, Appią i Émilem Jaques-Dalcroze'em. Janne Risum zwróciła uwagę, że w 1916 roku z inicjatywy Craiga, Copeau i Stanisławskiego narodził się projekt powstania międzyna-

¹⁵ Książka została opublikowana w 1925 roku, trzy lata później ukazało się drugie wydanie.

¹⁶ Ariane Mnouchkine wyznaje, że trzy czwarte uwag na temat aktorstwa, które znajduje w książkach Stanisławskiego, odpowiada poszukiwaniom jej zespołu, różnice wynikają zaś ze zmiany epoki lub złego odczytania intencji ich autora. O twórcy MChAT Mnouchkine mówiła w sposób lakoniczny: „Stanisławski był wspaniały” (w: Féral 1998: 30).

rodowego studia badawczego. Marzenie to nie zostało jednak nigdy zrealizowane na skutek politycznych przemian w Rosji (Risum 2004: 15).

Copeau był pionierem odnowy teatru we Francji. Należał jednak do innego świata niż jego nauczyciel, w pracy używał odmiennych środków. Obaj ze Stanisławskim uważali natomiast,

że teatrowi należy nadać znaczenie i powagę; obaj także w punkcie wyjścia podejmowali walkę z instytucjami teatralnymi swoich czasów, z ich rozleniwionym konserwatyzmem, a także z nonszalancją zawodową ludzi teatru. Byli zdania [...] że teatr i profesjonalizm sprowadziły się do nędznych, oszukańczych resztek, nieodpowiadających wymogom i aspiracjom ekspresyjnym, jakie dzielili ze swoimi współczesnymi. Obaj byli przekonani, że – wedle słów Copeau – „sztuka i zawód to nie dwie oddzielne rzeczy”, a zawód, podobnie jak tradycja, nie może dłużej pozostać tym, za co był dotąd uznawany, i w konsekwencji musi stać się poszukiwaniem zawodu, który od czasu do czasu, i zawsze w pojedynczych przypadkach, manifestuje swoją niezbędność ontologiczną (Cruciani 2005: 250).

Od początku działalności praktycznej twórcy Théâtre du Vieux-Colombier, podobnie jak Stanisławski, uważał, że odrodzenie teatru ściśle łączy się z odnową aktorstwa. Dlatego już w 1913 roku zapowiadał stworzenie specjalnej szkoły aktorskiej. Zamierzenie to zrealizował dwa lata później, ale szkoła ta działała tylko rok. Ponownie otwarta w 1920 roku i prowadzona przez cztery kolejne lata, została następnie wznowiona w czasie wędrowek po prowincji z zespołem młodych aktorów w latach 1925–1929, kiedy to uzyskała inny charakter. W tym ostatnim okresie szkolenie łączyło się z zespołowym przygotowaniem i prezentacją widowisk. Po kilku latach tak Copeau określił swoje poszukiwania:

Przemysł nie może się obyć bez laboratoriów. Intelpekt nie przeprowadza swoich obliczeń wśród zgietku maszyn. Sztuka ubożeje lub wykoleja się, jeżeli nie opiera się na zasadach szkoły. Te zasady jednych podtrzymują, innym dodają bodźca, choćby nawet zadając im rany. Szkoła czy też laboratorium potrzebne są teatrowi, który jest zarazem i sztuką, i przemysłem; dla sztuki teatru tworzywem i środkiem ekspresji jest człowiek, którego stara się ona kształtować. Praktyka ma swoje wartości, o ile jest słuszna. Jeżeli zbacza z właściwej drogi, błędy musi skorygować teoria. Tylko scena może wychować aktora, tak samo jak autora. Ale scena ich także psuje. Może być bardzo pozytywne ściąganie ich od czasu do czasu ze sceny.

Miejsce, gdzie aktor i autor mogliby oderwać się na jakiś czas od sceny, próbowałem stworzyć [...], nazywając je szkołą (1972: 180).

Szkoła Copeau nie była w tamtym czasie jedyną tego typu na gruncie francuskim. Charles Dullin, który w 1919 roku odszedł z Théâtre du Vieux-Colombier, cztery lata później powołał własny Théâtre de l'Atelier i otworzył przy nim L'École de l'Atelier (Szkołę Atelier). Bezpośrednimi uczniami Dullina byli Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault i Jean Vilar, współpracował z nim Decroux.

Najcenniejszym spadkiem, który pozostawił Copeau teatrowi przyszłości, była nie tylko jego praktyka reżyserska, działalność studyjno-edukacyjna i uczniowie (wśród nich kluczowe postaci teatru francuskiego XX wieku), ale jego idee. Postulaty Copeau nie zostały zrealizowane ani w jego teatrze, ani w zespołach, które kolejno stwarzał. Wielu z nich nie podjęli także jego bezpośredni następcy. Już po śmierci Copeau zaczęto jednak wracać do jego dzieła. Jego pomysły patronowały decentralizacji francuskiego życia teatralnego w latach 60. i 70. minionego wieku.

„Późną wnuczką” Copeau jest też Ariane Mnouchkine. To ona obok Jeana Vilara wprowadziła w życie wiele postulatów twórcy Théâtre du Vieux-Colombier. W przedstawieniu *Rok 1798* zrealizowała jego marzenia o „deskach na dwóch kołach, drżących pod stopami młodości, która na nie wybiegnie” (Copeau 1972: 70), w spektaklach od cyklu szekspirowskiego do *Ostatniego karawanseraju* – o architektonicznej scenie stałej, z kolei w *Złotym wieku* – o odrodzeniu improwizacji i stworzeniu komedii improwizowanej z typami i tematami z naszej epoki¹⁷. Prostota form, do której nawoływał twórca Théâtre du Vieux-Colombier, łączy się w Théâtre du Soleil z przepychem i dopracowaniem znaków inspirowanych Orientem. Mnouchkine ukształtowała zespół teatralny, w którym równowaga między intensywnością poszukiwań laboratoryjnych a scenicznym pięknem rozbudowanych spektakli, dostępnych dla dużej liczby widzów (średnia widownia każdego spektaklu Théâtre du Soleil liczy około sto tysięcy osób) zostaje zachowana.

Nieco później niż Copeau w Paryżu swoją działalność rozpoczął w Berlinie Bertolt Brecht. Ukoronowaniem jego wieloletnich doświadczeń dramaturga, teoretyka i reżysera była praca w założonym wraz z żoną, Helene Weigel, w 1949 roku Berliner Ensemble¹⁸. Eugenio Barba wprost nazwał ten zespół „wielkim laboratorium”. „Brecht pracował z ludźmi w sposób sprzeczny z normalną praktyką teatru niemieckiego” – pisał twórca Odin Teatret (2003: 58). O swojej fascynacji pracą teatru Brechta Mnouchkine mówiła:

Bardzo liczna była grupa tych, którzy odczuwali nieopisane emocje, odkrywając Berliner Ensemble. Wówczas już robiłam teatr jako amatorka. To było wspaniałe przeżycie! Bogactwo, przepych! Ani trochę surowości, ani trochę tego, co nam powtarzano w kółko na temat Brechta. Dekoracja do *Życia Galileusza*, rodzaj czworoboku o wypolerowanych ścianach z ciemnego drewna, była wspaniała. Ale teoria brechtowska... Być może dlatego, że szukałam swoich źródeł tam gdzie on – w Azji, w Oriencie – tak naprawdę znacznie później zaczęłam interesować się jego dziełem. Podobnie jak i dziełem Artauda. Obaj potwierdzili to, co sądziłam, że odkryłam sama (Mnouchkine, Pascaud 2005: 80).

Odwołania do dzieła autora *Matki Courage* wielokrotnie pojawiały się zwłaszcza w późniejszych spektaklach Théâtre du Soleil.

¹⁷ O relacji Mnouchkine–Copeau pisała Elizabeth Hervic (1976: 274–276).

¹⁸ Warto dodać, że zanim twórca Berliner Ensemble wcielił w życie swoje idee, formułował je teoretycznie. W napisanym w 1939 roku esej *O teatrze eksperymentalnym* charakteryzował podstawy stylu epickiego, dramaturgii niearystotelesowskiej oraz definiował wyobcowanie. Celem stosowania tych zabiegów było wskazanie jednego z możliwych „rozwiązań zagadnienia, które brzmi: w jaki sposób teatr mógłby być jednocześnie rozrywką i nauką?” (Brecht 1976: 85). Odpowiedzi na to pytanie Mnouchkine poszukuje w pracy nad każdym kolejnym spektaklem.

Europejskie korzenie Théâtre du Soleil

Théâtre du Soleil powstał na bazie Stowarzyszenia Teatralnego Studentów Paryża (1959, l'Association Théâtrale des Étudiants de Paris, ATEP) 29 maja 1964 roku. Od początku brak profesjonalnego przygotowania członków zespołu ukształtował sposób pracy oparty na wspólnych poszukiwaniach w zakresie aktorstwa, reżyserii, muzyki i scenografii¹⁹. Autodydaktyzm²⁰, jak wiele razy dotychczas w historii teatru, pozwolił określić charakter trupy, czyniąc z Théâtre du Soleil nie tyle teatr-szkolę, ile szkołę teatralną²¹. Od początku punktami odniesienia w pracy zespołu były młodzieńcze inspiracje Mnouchkine, pochodzące równolegle z dwóch kręgów kulturowych: europejskiego i orientalnego. Fascynacja komedią *dell'arte* w przedstawieniach Giorgia Strehlera²², bogactwem spektakli Berliner Ensemble i inicjatywami Jeana Vilara w Le Théâtre National Populaire (Teatr Narodowy Popularny) oraz wpływ teatru jarmarcznego łączyły się z olśnieniem²³ operą pekińską (*jingju*) oglądaną w Paryżu. Podczas piętnastomiesięcznej podróży m.in. do Indii, Japonii i Kambodży (1963–1964) Mnouchkine odkryła teatry Wschodu. Pod wpływem tych fascynacji powstały nie tylko pierwsze przedstawienia – *Dżyngis Chan* z 1961 (zrealizowane w ATEP) i *Kapitan Fracasse* z 1965 roku – ale ukształtowała się także wizja teatru antyrealistycznego, opartego na wypracowanej formie, rzemieślniczej sprawności, pielęgnowanego etos pracy, równocześnie zaangażowanego społecznie.

O ile jednak wschodnie inspiracje Mnouchkine oparte są przede wszystkim na doświadczeniu widza i fascynacji formami, których ona sama nie potrafi i nie chce

¹⁹ Mnouchkine, wspominając początki swojej pracy w Théâtre du Soleil, mówiła, że był to czas, kiedy w zespole nikt nic nie wiedział, ani przyszli aktorzy, ani ona sama – reżyserka *in spe*. „Nie ukrywałam tego, że nie wiem. To być może było naszą siłą. Wszyscy wiedzieli, że nikt nic nie wie. Ta tajemnica była najbardziej wspólna” (Mnouchkine, Pascaud 2005: 26). Zespół był niejako zmuszony do wspólnej pracy, próbowania, unikania błędów i rozwijania tej niewielkiej wiedzy, którą twórcy już zdobyli. Po latach pracy warsztatowej i doświadczeń oraz dzięki współpracy z profesjonalistami: muzykiem Jeanem-Jacques'em Lemêtre'em, scenografem Guyem-Claude'em François, kostiumolożkami: Nathalie Thomas i Marie-Hélène Bouvet oraz twórcą masek Erhardem Stiefelem, ten sposób pracy Théâtre du Soleil się zmienił.

²⁰ Mnouchkine twierdzi, że: „Jest się zawsze trochę samoukiem i nigdy całkowicie samoukiem” (w: Féral 1995: 85). Podobnie uważa Barba, który podkreśla, że często uczymy się od anonimowych nauczycieli. Jednocześnie autodydaktyzm wynikał ze świadomości przyjętej postawy Mnouchkine. Najważniejsze w początkowej fazie pracy było dla niej odrzucenie ustalonych z góry modeli. „Nie chciałam przyjść do teatru z jakimś *a priori*. Kiedy dzieci po raz pierwszy rysują albo gotują, mówią: «Ja sam!». Ja także chciałam sama. Nie chciałam, żeby nasz teatr mówił poprzez to, co powiedzieli inni” (Mnouchkine 1984a: 85). Co nie znaczy, że Mnouchkine nie miała nauczycieli. Wśród osób i zjawisk, które reżyserka określa jako swoich „mentorów”, znajdują się: tradycyjne formy teatralne (*kathakali*, teatr balijski, komedia *dell'arte*), Jean Vilar, Jacques Lecoq (którego chętniej nazywa „wspaniałym pedagogiem”), wielu anonimowych, przypadkowo spotkanych ludzi, a także książki (*Natjaśastra*, pisma Stanisławskiego, Copeau, Zeamięgo) oraz filmy (Charliego Chaplina, Davida W. Griffitha, Akiry Kurosawy i Kenji Mizoguchiego).

²¹ Takie sformułowanie pojawia się wielokrotnie w filmie Érica Darmona i Catherine Vilpoux *Au soleil même la nuit* (W słońcu także w nocy). Fragment dialogu między młodymi aktorami brzmiał następująco: „– To teatr-szkola. Szkoła teatralna. – Są spektakle, które Ariane nazywa spektaklami-szkołami. W przeciwieństwie do innych, w których jest wiele tworzenia. [...] Termin szkoła jest tutaj bardzo odpowiedni. Szkoła wszystkiego. Szkoła życia”. Jeden z najstarszych stażem aktorów, Maurice Durozier, wyznał: „Théâtre du Soleil to szkoła. Tam się uczy grać. A ponadto aktorzy uczestniczą w różnych pracach, takich jak tworzenie dekoracji czy przygotowanie posiłków dla aktorów i widzów” (w: Féral 1998: 167).

²² Inicjacyjnym doświadczeniem dla Mnouchkine-widza był spektakl *Arlekin, sługa dwóch panów* w reżyserii Giorgia Strehlera (1947). Pod wpływem tego przedstawienia przyszła reżyserka podjęła decyzję o zajęciu się teatrem zawodowo.

²³ Olśnienie, tak jak radość, piękno, lzy i emocje, są według Mnouchkine „wektorami myśli” (w: Féral 1998: 16).

wiernie naśladować, o tyle nawiązania do Zachodu bazują przede wszystkim na doświadczeniach warsztatowych, praktyce i umiejętnościach przejętych w bezpośrednim kontakcie od nauczycieli.

Podstawowych inspiracji dla pracy Théâtre du Soleil na gruncie europejskim należy szukać przede wszystkim w działalności Copeau oraz jego uczniów i kontynuatorów: Charlesa Dullina, Jacques'a Lecoqa i Jeana Vilara²⁴. Przypomnijmy, że o ile dla kariery teatralnej Dullina kluczowe było spotkanie z Copeau i praca w Théâtre du Vieux-Colombier, o tyle na działalności Lecoqa (2011) zaważył kontakt z Jeanem Dastém, zięciem i uczniem Copeau. To dzięki niemu przyszedł twórca l'École Internationale de Théâtre poznać pracę z maskami oraz inne elementy wykorzystywane w pracy przez Copeau. Także Vilar, odwołując się do idei teatru ludowego i spektakli plenerowych Copeau, na nich właśnie oparł działalność swojego Teatru Narodowego Popularnego²⁵. Zatem idee Copeau wpłynęły na działalność Théâtre du Soleil podwójnie. Z jednej strony poprzez praktykę Lecoqa²⁶ (Mnouchkine regularnie uczestniczyła w zajęciach w jego szkole w 1966 roku)²⁷, warsztaty prowadzone przez nauczycieli z jego szkoły dla członków Théâtre du Soleil²⁸, zajęcia z Alfredem Abondance'em²⁹, aktorem Dullina, oraz kontakty z Jeanem Vilarem³⁰. A z drugiej – za pośrednictwem tekstów twórcy Théâtre du Vieux-Colombier³¹. Choć trzeba zaznaczyć, że pisma Copeau z pewnością nie wywarłyby tak silnego wpływu na zespół Théâtre du Soleil, gdyby nie bezpośrednie spotkania z jego kontynuatorami.

Pomimo różnic organizacyjnych i czasu dzielącego powstanie Théâtre du Vieux-Colombier (1913), Théâtre et École de l'Atelier (1923), Théâtre National Populaire (1951), École Internationale de Théâtre (1956)³² i Théâtre du Soleil (1964) – każda

²⁴ Mnouchkine odwołuje się niekiedy również do Antonina Artauda oraz Konstantina Stanisławskiego i Wsiewołoda Meyerholda. Reżyserka pozostawała także w dialogu z działaniami wybranych zespołów i twórców współczesnych, takich jak: Bread and Puppet Theatre, Luca Ronconi oraz Odin Teatret.

²⁵ W Théâtre National Populaire Vilar nawiązywał także do idei Firmina Gémiera – podobnie jak wcześniej czynił to Copeau (1972: 219) – i Leona Chancerela (także ucznia i spadkobiercy Copeau).

²⁶ Guy Freixe opublikował książkę o podobieństwach w pracy Copeau, Lecoqa i Mnouchkine (Freixe 2014).

²⁷ Mnouchkine podjęła naukę w szkole Lecoqa podczas przedstawień *Kapitana Fracasse'a* – drugiego spektaklu Théâtre du Soleil. Chciała w ten sposób zaradzić brakom warsztatowym aktorów. Codziennie po zajęciach u Lecoqa przekazywała im swoją wiedzę.

²⁸ Pierwsze takie zajęcia odbyły się na długo przed powstaniem Théâtre du Soleil, w listopadzie 1960 roku. Prowadziła je Monique Godard. Wśród uczestników znaleźli się przyszli założyciele Théâtre du Soleil, wówczas członkowie Stowarzyszenia Teatralnego Studentów Paryża.

²⁹ Alfred Abondance pracował z aktorami Théâtre du Soleil nad śpiewem i dykcją podczas prób *Kapitana Fracasse'a*.

³⁰ Théâtre du Soleil zaprezentował *Klaunów* na festiwalu w Awinionie w 1969 roku.

³¹ To podczas ich lektury Mnouchkine zauważyła podobieństwa między spostrzeżeniami Copeau i Zeamięgo (Féral 1995: 30). Obserwację tę rozszerzyła na wypowiedzi teoretyczne autorów z odrębnych epok oraz kultur. Dostrzegła w nich niezmienną podstawowych praw teatralnych, pomimo różnic filozoficznych, estetycznych czy technicznych. Warto dodać, że odmiennie myślał Copeau, który pisał: „w teatrze nie ma żadnych reguł, ale żeby w nim pracować, trzeba wierzyć w ich istnienie. Prowadzone przez reżyserów-nauczycieli poszukiwania reguł są w większej mierze niezbędnym składnikiem czynienia aniżeli teoretycznym wymogiem poznania” (w: Cruciani 2005: 251). Mnouchkine uważa, że istnieją prawa teatralne, są one jednak tak ulotne, że każdego dnia muszą być odnajdywane na nowo. Sama reżyserka odżegnuje się od posiadania jakiegokolwiek teorii. Mówi, że nie ma dostępu do „teoretycznego Olimpu, na który wkraczał Grotowski” (w: Féral 1998: 31). Podobną myśl na temat pracy Mnouchkine wypowiedziała aktorka Théâtre du Soleil Virginie Colemyn: „Ariane jest wizjonerką. Kiedy prezentujemy scenę, ona wyczuwa, czy jest coś w propozycji, co warto rozwinąć, pogłębić. [...] Jej jedynym kryterium są emocje. Nigdy nie decyduje racjonalnie, wybiera ze względu na to, co odczuwa. Niczego nie teoretyzuje” (Colemyn, Cottu, Durozier 2007: 26).

³² Pierwszą szkołę Lecoq stworzył z Giorgiem Strehlerem przy mediolańskim Piccolo Teatro.

z placówek w odrębny sposób realizowała wspólny dla wszystkich cel – prowadzenie systematycznych badań nad sztuką aktora, zmierzających przez odnowę aktorstwa do odnowy teatru. Dlatego główne miejsce w wizji teatru Copeau, Dullina, Vilara, Lecoqa i Mnouchkine zajmuje człowiek-aktor, którego obowiązkiem jest przede wszystkim bezustanne doskonalenie umiejętności zawodowych, ale także poszukiwanie wartości egzystencjalnych i rozwój osobisty³³. Mnouchkine z pewnością uznałaby poniższe słowa Giorgia Strehlera za własne motto.

Szkoła teatralna jest prawdopodobnie przede wszystkim szkołą bycia w świecie, by świat ten pojąć i chcieć przekształcać. Potem dopiero może być „teatr” (1982: 138).

Praca w teatrze wymaga bezustannego kształcenia, którego wagę podkreśla Mnouchkine: „Artysta nigdy nie wychodzi ze szkoły. Nikt nigdy nie wychodzi ze szkoły. Nigdy nie twierdziłam, że zostałam ukształtowana jako reżyserka” (w: Lallias 1995: 127). Kształcenie w Théâtre du Soleil łączy naukę estetyki z etyką życia. Sztuka aktorska rozumiana w ten sposób wymaga nie tylko kształcenia rzemiosła, ale równocześnie odpowiedniej postawy wobec świata oraz dyscypliny życia i pracy³⁴. Aktorowi-gwieździe przeciwstawia się rzemieślnika-autodydakty, członka wspólnoty podporządkowanego grupie. Dla Mnouchkine istnienie zespołu i wspólna praca³⁵ są niezbędne, aby zaistniał teatr. Może ona powtórzyć za Dullinem: „Duch trupy, oto pierwszy kapitał” (w: Mounier 1977b: 276). Reżyserka wyznaje nawet, że jeśli pewnego dnia niemożliwe byłoby wspólne tworzenie teatru, chciałyby robić coś innego, byleby wspólnie. Znaczenie wspólnoty wynika także ze specyfiki samego teatru – sztuki, w której „wszystko pochodzi od innego”, równie często od partnera, maski, postaci czy widza. „Człowiek jako taki fascynować może poza sceną. Na scenie jednak potrafi zainteresować tylko wtedy, gdy jest we władzy kogoś czy w służbie komuś innemu” (Féral 1995: 76).

Tym, co często odróżnia specyfikę pracy laboratoriów z drugiej połowy XX wieku, w tym Szkoły Lecoqa i Théâtre du Soleil, od ośrodków studyjnych z lat 20., jest międzynarodowy skład kompanii, tworzonej przez aktorów różnych narodowości, ras i wyznań. Marvin Carlson zwrócił uwagę na ten aspekt wymiany, powszechny we współczesnym teatrze:

W najbardziej liczących się zespołach teatralnych dialog okazał się możliwy nie tylko pomiędzy członkami tej samej grupy językowej, ale między przedstawicielami zróżnicowanych językowo, kulturowo i teatralnie światów (2006: 6).

³³ Dla Lecoqa teatr jest miejscem, w którym „pobudza się człowieka, by ujrzał swoje istnienie w perspektywie szerszej niż oferuje życie codzienne”. W teatrze codzienność, przedstawiona w taki sposób, by ukazać jej esencję, pozwala widzom „odnaleźć inny wymiar w życiu” (w: Skansberg 1981: 83).

³⁴ Uwagi kierowane przez Stanisławskiego do słuchaczy Pierwszego Studia MCHT: „Przedstawienie musi się odbyć za wszelką cenę. [...] Jeśli nie starczy wam czasu w dzień, róbcie próby nocą, do świtu!” (1954: 388–389) wcieliłi członkowie Théâtre du Soleil. Przykłady nocnych prób zostały ukazane w filmie *Au soleil même la nuit*.

³⁵ Celem Théâtre du Soleil nigdy, poza krótkimi okresami wakacji, nie było życie we wspólnocie. Słowo „wspólnota” odnosi się więc jedynie do pracy.

Ludzki potencjał Théâtre du Soleil przekłada się na spektakle, o których można wyrazić opinię podobną do tej sformułowanej przez Davida Williamsa na temat pracy Petera Brooka. Obecna w przedstawieniach multitekstualność oraz pluralizm głosów, akcentów, konwencji i stylów przekłada się na radosne świętowanie „ludycznego aspektu teatralności” (Carlson 2006: 6; zob. także *A theatrical casebook* 1988).

Zaangażowanie artystyczne łączy się w Théâtre du Soleil z zaangażowaniem społecznym, które zespół Mnouchkine rozwija podobnie jak niegdyś Copeau i Vilar, czyniąc z teatru miejsce jedności i odrodzenia (Copeau 1972: 224), święto i akt służebny wobec publiczności (Simon 1979b: 181–182)³⁶. Jeśli istnieją zespoły, w których wciąż żywe są ideały francuskiej decentralizacji, to zespół z Cartoucherie jest jednym z nich.

Rzemiosło aktora w służbie przedstawienia

W poszukiwaniach teatralnych Mnouchkine, podobnie jak Copeau, Dullin, Vilar i Lecoq, koncentruje się przede wszystkim na posługiwaniu się ciałem przez aktora i problemie ruchu. Już Copeau apelował, aby oddać ciało aktorowi. W teatrze ciało aktora powinno być wyćwiczone i wolne, gdyż to „nim aktorzy piszą” w przestrzeni (*Le théâtre ou la vie*). Ciało staje się zewnętrzną oznaką wyobraźni, tworzywem obrazów scenicznych. „Powinno pozwolić zobaczyć to, co niewidzialne” (*Le théâtre ou la vie*). Ciało aktora nie postrzega się już jako przedmiotu doznań, ale jako pierwszą „oznakę” świadczącą o grze i kreowaniu roli. Aktor musi najpierw być na scenie, aby mógł coś wyrazić³⁷. Praca aktora nad rolą w Théâtre du Soleil jest realizacją postulatów Copeau, według którego aktor oddaje się postaci w posiadanie. To nie aktor wchodzi w rolę, to raczej postać przybliża się do niego, stopniowo zajmuje miejsce w jego skórze (Copeau 1972: 149). Aktor „nic nie powinien pokazywać ani nic wymyślać. Musi nauczyć się otrzymywać. [...] Stać się niczym Pytia, przez którą przemówi bohater albo maska. Zmienić się w gąbkę, która [chłonie i] tłumaczy, niczego nie dokładając, ale nadając strukturę rzeczom” (Féral 1995: 26). Za Jeanem Duvignaudem można zauważyć podobieństwo takiego postrzegania aktorstwa do transu. Aktor ogałaca się ze swojej osobowości, pozwala owładnąć się postaci, by zdobyć pewien naddatek egzystencji i urzeczywistnić konkretne doświadczenie. Zanim jednak da się „posiąść”, musi stworzyć w sobie miejsce dla uporządkowanego systemu znaków. W tym pomaga mu maska (Duvignaud 1997: 138–139).

I chociaż w pracy nad ruchem aktorzy wykorzystują improwizacje, zonglerkę i fechtunek, najważniejszymi elementami praktyki są właśnie zajęcia z maskami: neutralnymi u Lecoqa, u Copeau określanymi jako szlachetne (*nobles*), zaczerpniętymi

³⁶ Po raz kolejny warto zaznaczyć, że sposób funkcjonowania zespołu z Cartoucherie realizuje postulaty Stanislawskiego, który pisał: „Widzowie musieliby przyjeżdżać na długo przed rozpoczęciem przedstawienia. Po odpoczynku w domu i przechadzce po pięknym parku każdy z nich otrzymałby posiłek we wspólnej stołówce, prowadzonej przez słuchaczy Studia, i dopiero wówczas – strząsnąwszy ze siebie społeczny pył, oczyściwszy duszę – widział iść do teatru. W takim stanie byłby dopiero odpowiednio przygotowany do przyjęcia estetyczno-artystycznych wzruszeń” (1954: 390–391).

³⁷ Mnouchkine odwołuje się do „preeksperymentalności” (Barba), która ustanawia status aktora.

z komedii *dell'arte* (Copeau³⁸, Dullin, Lecoq, Mnouchkine), teatru *nō*, maskami bałijskimi oraz z nosami klaunów (Lecoq i Mnouchkine)³⁹. Maska tradycyjna służy jako narzędzie analizowania aktorskiej obecności na scenie, „stanowi podstawową dyscyplinę gry” (Mnouchkine 1993: 231) i umożliwia aktorowi konfrontację z najwybitniejszymi tekstami. Przykryta twarz „uruchamia” ciało aktora, demaskuje niewłaściwość jego ruchów. Maska często tworzona jest przez aktora albo powstaje we współpracy aktora z rzeźbiarzem. W jednym i drugim przypadku wiedza i wskazówki techniczne wiążą się z odkrywaniem konkretnej postaci. Praca z maskami stanowi także jeden z elementów poszukiwań interkulturowych, typowych dla omawianych twórców. W swoich działaniach odwołują się oni do tradycji europejskiej, by „zrewidować źródła teatralnych stylów, umiejętniej odnieść je do wpływów z zewnątrz, głębiej zrozumieć źródła i przemiany własnej kultury” (Pavis 1997: 49). Jednocześnie sięgają także do tradycji orientalnych. Ich poszukiwania mają zatem walory nie tylko interkulturowe, ale także transkulturowe. Świadome przekraczanie ograniczeń poszczególnych kultur w poszukiwaniu uniwersalnych cech kondycji ludzkiej najlepiej charakteryzuje postawę Mnouchkine.

Twórczyni Théâtre du Soleil nie jest przykładem reżyserki-demiurga, ale akuszerki i animatorki, która inspiruje i koordynuje poszukiwania artystyczne (Pavis 1997: 50). Można powiedzieć o niej, że jest „wizdem zawodowym” (Grotowski 2012: 773).

W Théâtre du Soleil rozwijanie aktorskiego rzemiosła, poszukiwania w zakresie inscenizacji bądź kostiumów zostają zawsze podporządkowane pracy nad konkretnym przedstawieniem. Ta cecha zespołu z Cartoucherie odróżnia go w zdecydowany sposób od innych teatrów studyjnych, dla których spektakle stanowią częstokroć tylko środki, a nie cele rozwoju praktyki. U Mnouchkine jest inaczej. Spektakl dzielony z widzami to najwyższa wartość. Wszystkie środki stosowane przez zespół – od wyboru tematu lub tekstu, poprzez zgromadzenie i przestudiowanie dokumentów, przeprowadzenie improwizacji, poszukiwania scenograficzne i muzyczne, projekty kostiumów, aż po trening aktorów – zmieniają się w zależności od przedstawienia i za każdym razem podporządkowane zostają konkretnemu dziełu. Rozgrzewka aktorów, ich praca warsztatowa nie są niezmiennie, lecz ewoluują ze względu na tworzony spektakl. Przedstawienia bardziej statyczne (jak *Mefisto*, cykl szekspirowski, *Indiada* czy *Wiarołomne miasto*) potrzebują zupełnie innego przygotowania aktorów niż dzieła oparte na ruchu i sprawności fizycznej (*Straszna, ale niedokończona historia Norodoma Sihanouka, króla Kambodży, Atrydzi, Bębny na tamie*). Aktorzy zgłębiają tajniki za-

³⁸ Z fascynacji maskami komedii *dell'arte*, które Copeau poznał podczas wizyty w Arenie Goldoni, szkole Craiga, w 1915 roku, zrodził się pomysł stworzenia komedii improwizowanej z typami i tematami z epoki współczesnej. Autorowi *Nagiej sceny* nie chodziło jednak o odtworzenie komedii *dell'arte*, a nawet wątpił, że jest to w ogóle możliwe. Chciał natomiast dzięki inspiracji płynącej z tej tradycji (a także z dzieł autora *Świętoszka*, teatru jarmarcznego i teatru japońskiego) odnaleźć źródła teatralności, wyobraźni, dzieciństwa (Copeau 1972: 243–244). Taką postawę w całości przejęła Mnouchkine. Podobnie jak Copeau, Lecoq odkrył komedię *dell'arte* we Włoszech, dzięki Strehlerowi i twórcy masek, Amleto Sartoriemu. Twórca Międzynarodowej Szkoły Teatralnej polemicznie odniósł się do poszukiwania współczesnej komedii *dell'arte*, gdyż uważał, że relacje społeczne występujące w tej formie teatralnej są odwieczne i niezmiennie (Lecoq 2011: 134). Odmiennej opinii wyraziła Mnouchkine, realizując w *Złotym wieku* (1975) nową komedię improwizowaną naszych czasów.

³⁹ Improwizacje z nosami klaunów *Mój własny klaun*, eksponujące osobiste niedostatki aktora, Mnouchkine odkryła w Szkole Lecoqa. Posłużyły one Théâtre du Soleil do stworzenia spektaklu *Klauni* (1969). Podstawowym tematem przedstawienia były obawy aktorów związane z problemem kreatywności w teatrze i w życiu.

wodu pozostające w związku z realizowanym projektem. Mnouchkine stosuje zasady pracy laboratoryjno-edukacyjnej, jak postulował Copeau, ale jej efekty wykorzystuje w wielogodzinnych widowiskach, stających się „świętem i aktem służebnym” dla licznej (za każdym razem najczęściej około sześćsetosobowej) publiczności. Dbalność o bogactwo muzyki, piękno estetyczne ruchów i gestów aktorów oraz staranność wystawy łączą się w przedstawieniach Théâtre du Soleil z ascezą spotykaną w przedstawieniach Copeau i Vilara.

Skromne warunki, niewielkie pomieszczenia, małe, prowizoryczne sceny, ubóstwo dekoracji, kostiumów i rekwizytów, charakterystyczne dla wielu studiów teatralnych, obce są praktyce Mnouchkine. Choć faktem jest, że pensje zespołu (równe dla wszystkich członków poza stażystami) pozostają stosunkowo niewysokie w porównaniu z francuskimi realiami. Nie przekładają się też w żaden sposób na bardzo intensywną pracę (w momencie przygotowania spektaklu trwającą po kilkanaście godzin na dobę). Z kolei w domenie tworzenia artyści posiadają niemal nieograniczone możliwości⁴⁰. Mnouchkine swoją ponad pięćdziesięcioletnią praktyką broni idei mistrzowskiego rzemiosła. Nigdy nie szczędzi czasu (wielokrotnie próby spektakli były wydłużane, gdy efekt końcowy okazywał się niezadowolający) ani środków niezbędnych do realizacji każdego z projektów. Spektakle Teatru Słońca cechuje wyjątkowa staranność w przygotowaniu dekoracji i wystroju wnętrza teatru, piękno kostiumów i bogactwo instrumentów muzycznych. To jedyne „luksusy”, poza serdeczną atmosferą w osiemdziesięciosobowym zespole, na których opiera się praca teatru (*Collaborative Theatre* 1999).

Mnouchkine należy do reżyserów, dla których „celem nie jest sceniczna realizacja dramatu⁴¹ jako takiego, lecz sam teatr – powołanie do życia autonomicznego widowiska, bytu samodzielnego, suwerennego, rządzącego się swoimi prawami” (Braun 1984b: 115). Liderka zespołu z Cartoucherie, wystawiając spektakl, tworzy autonomiczny i kompletny świat, w którym za pomocą zmieniających się form teatralnych przedstawia określony problem lub przybliża wybrane jakości. Na doświadczenie obcowania widzów z odrębną rzeczywistością zwrócił uwagę John Strand, który po spektaklach szekspirowskich pisał: „Publiczność przychodzi tutaj, aby zanurzyć się jednocześnie w teatrze i w innym świecie” (1984–1985: 408). „Od każdego przedstawienia w naszym teatrze domagano się nowego spojrzenia na sztukę i nowych odkryć” – zwierzał się Stanisławski w rozdziale poświęconym Pierwszemu Studiu Teatru Artystycznego (1954: 387). Spektakle Mnouchkine trudno zaliczyć do nowego teatru eksperymentalnego, który wykrył się pod koniec XX wieku. Nawet jeśli w niektórych przedstawieniach pojawiły się eksperymenty z formą dramatyczną (*Ostatni karawanseraj*, *Efemeryczni*),

⁴⁰ Kompozytor Jean-Jacques Lemêtre tak komentował sytuację i sposób podejścia do pracy: „Ludzie mówią, że za dziewięć tysięcy franków [czyli około tysiąc czterysta euro, obecnie pensje są wyższe i wynoszą ponad dwa tysiące euro] nie pracowaliby, prowadząc poszukiwania miesiącami po osiemnaście godzin na dobę. Nie rozumiem tego. Dla mnie zaletą jest to, że w poszukiwaniach dostaję *carte blanche*. Jedyne wskazówka brzmi, żebym nie mylił się zbyt często. Wszyscy zarabiamy po dziewięć tysięcy franków. Kiedy mówię to innym muzykom, pytają, jak udaje mi się za to przeżyć. Odpowiadam, że nie jest to dla mnie problem. Jako kompozytor i badacz mam ogromny budżet” (w: Féral 1998: 60).

⁴¹ Jako dramat będę tu rozumieć – za Januszem Misiewiczem – strukturę zdarzeniową domagającą się realizacji w postaci przedstawienia (1991: 76).

reżyserka nie odrzuca tradycji arystotelesowskiego dramatu, mimesis oraz spektakli postrzeganych jako opowiadanie historii, w których główną rolę odgrywają dialog i narracja (Carlson 2006: 6). Jednocześnie niemal każde przedstawienie Théâtre du Soleil, a już na pewno każdy cykl spektakli, można określić jako stworzenie odrębnego świata, wprowadzenie na scenę nowych odkryć związanych z kreacją określonej formy. Stosując tradycyjne środki, Mnouchkine jest bezustanną nowatorką. „Ariane zawsze idzie tam, gdzie jeszcze nie była” – skonstratował Maurice Durozier, związany z zespołem od *Ryszarda II* (Colemyn, Cottu, Durozier 2007). Wszystkie realizacje teatralne Mnouchkine charakteryzuje specyficzna „orkiestracja wymian”. W spektaklach

„dialogują” [...] cisze, zmiany rytmu, echa dźwiękowe i wizualne, różnorodne [często pochodzące z odmiennych tradycji] składniki przedstawienia. Gdy tekst wchodzi w jedno ciało, muzykę, rytm, przestaje niejako do siebie należeć – staje się echem wszystkich znaków przedstawienia. To właśnie z tej interakcji rodzi się reżyseria (Pavis 2006: 9).

Kiedy reżyserka wybiera temat improwizacji lub tekst dramatu, stawia sobie zadanie, by w jak najpełniejszy sposób ukazać go na scenie. Analizując tekst, szanuje go, traktuje jako zadanie i wyzwanie. Nie zamierza go „poprawiać”. Pracując z aktorami metodą improwizacji, także w przypadku inscenizacji dramatu stara się odtworzyć intencje i warsztat autora. Chce od niego czerpać i wydobyć maksimum treści. Jednocześnie wybrany materiał przetwarza, przenika własną wrażliwością, nadaje mu indywidualne piętno. W swoisty sposób mierzy się z konkretną sztuką, nawiązując z nią dialog poprzez inscenizację. Ktoś, kto zobaczył jedno przedstawienie Mnouchkine, nie może powiedzieć, że zna styl jej pracy, tak bardzo ta się zmienia.

Stanisławski po porażce poniesionej w Studiu na Powarskiej zrozumiał, że do poszukiwań jest mu potrzebny zgrany, dobrze funkcjonujący zespół, złożony z oddanych, najlepiej młodych aktorów (Osińska 2003: 37). Z kolei Meyerhold w swojej pracy koncentrował się na przekładaniu na język sceny własnej reżyserkiej wizji przedstawień. Mnouchkine w swojej praktyce łączy obydwa doświadczenia „ojców założycieli tradycji”. Własną wizję tworzy w oparciu o pracę oddanego zespołu. Nawiązując do tradycji, swobodnie ją transformuje. Tworzy własną tożsamość i ustanawia odrębne miejsce prowadzonej przez siebie grupy w teatrze współczesnym. Zajmuje pozycję wśród następców założycieli tradycji, a jednocześnie jest założycielką tradycji dla przyszłych pokoleń twórców – zrewoltowana i lojalna wobec własnych korzeni, w odwiecznej wędrówce przez tradycje, obszary, tematy, w poszukiwaniu krain wyobraźni i istoty teatralności.

Od mieszczańskich kotar do nosa klauna

Punktem zwrotnym w działalności Théâtre du Soleil był spektakl *Rok 1789. Rewolucja powinna zatrzymać się na spełnieniu szczęścia* (1970). Jego międzynarodowy sukces okazał się dla zespołu przełomowy w dziedzinie organizacyjno-ekonomicznej, ale przede wszystkim w domenie artystycznej. Nie pojawił się od razu, stanowił re-

zultat prawie sześćoletnich poszukiwań i wspólnego kształcenia. „Jeśli sądzi się, że sukces *1789* jest uzasadniony, trzeba uznać, że to powodzenie nie było przypadkowe i złożyła się na nie praca od początku naszego istnienia” – komentowała reżyserka (Mnouchkine, Penchenat 1971: 123).

Przedstawienia poprzedzające *Rok 1789* cechował eklektyzm zarówno tematyczny, jak i formalny. Już sam wybór poszczególnych tekstów charakteryzował się dużą różnorodnością – obok dramatów pojawiały się dzieła niedramatyczne, zarówno francuskojęzyczne, jak i tłumaczenia specjalnie przygotowane przez zespół, jak również projekty realizowane metodą kreacji zbiorowej. *Mieszczanie* Maksyma Gorkiego w adaptacji Arthura Adamova z 1964 roku utrzymani byli w konwencji realistycznej, z widocznymi inspiracjami dramaturgią Antona Czechowa. *Kapitan Fracasse* według Théophile’a Gautiera (1965) to swobodna adaptacja powieści, *Kuchnia* Arnolda Weskera w przekładzie aktora Philippe’a Léotarda (1967) to z kolei sztuka współczesna o wymowie społecznej. W kolejnym roku zespół wystawił *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a – również w tłumaczeniu Léotarda, a następnie *Klaunów* (1969) – pierwszą kreację zbiorową złożoną z indywidualnych improwizacji aktorskich, w reżyserii Mnouchkine. Poszukiwania repertuarowe wiązały się z badaniami prowadzonymi w dziedzinie języka scenicznego i stanowiły próbę wypracowania własnej estetyki. Praca artystyczna łączyła się z dojrzewaniem zespołu. Niemal od początku Théâtre du Soleil sięgał po tradycyjne formy teatralne, takie jak: komedia *dell’arte* wykorzystana w pracy nad *Kapitanem Fracasséem*, maski stosowane na próbach *Snu nocy letniej*, klaunada i teatr jarmarczny obecne w *Klaunach*, aby dzięki nim wypracować własną formę sceniczną. W latach 1964–1969 nie istniała jedna droga poszukiwań. Zespół raczej określał obszary badań, bez zgłębiania ich. Zarysował kontury (Labrousche 1999: 46), które doprecyzowała i wypełniła późniejsza praktyka teatralna. Wielokierunkowość i różnorodność pierwszych poszukiwań miały źródło w amatorskich korzeniach zespołu i wynikały z potrzeby poznania i konieczności nauki. Pierwotny wymóg z biegiem czasu stał się swoistym credo kompanii. „Jesteśmy spragnieni nauki, mamy ogromną potrzebę poznania. To staje się niemal obsesyjne” – mówiła Mnouchkine wiele lat później w wywiadzie udzielonym Monie Chollet (2000). Bogactwo doświadczeń pozwoliło początkującym artystom szybko zmierzyć się z grą i reżyserią. I chociaż w pierwszym okresie formowania (do 1969 roku) zespół korzystał z pomocy innych twórców (aktorów, pedagogów, ludzi teatru), najważniejsze w pracy Théâtre du Soleil były samodzielne poszukiwania i metoda pracy, która się z nich wyłoniła.

Pierwsze spektakle tworzyły pewną linię tematyczną. *Mieszczanie* ukazywali młodych ludzi, którzy zostali „zduszeni” w prowincjonalnym domu drobnej burżuazji, z koronkowymi kotarami przypominającymi więzienne kraty. W *Kapitanie Fracasse* bohaterowie chcieli żyć i doświadczać piękna mimo wszystko. *Kuchnia* odślaniała, czym staje się pragnienie życia w zdehumanizowanym świecie. *Sen nocy letniej* pozwalał przyjrzeć się temu, co drzemie w ludzkim wnętrzu, zepchnięte poza świadomość. *Klauni* natomiast objawiali groteskowy aspekt człowieka, a jednocześnie jego dramat. Wybory repertuarowe świadczyły o poszukiwaniu identyfikacji przez zespół i krystalizowaniu najważniejszych dla niego wartości. W *Mieszczanach* młodzi twórcy mówili

o rodzinie, jaka im ciążyła, odcinali się od wynikających stąd ograniczeń. Z jednej strony potwierdzali chęć tworzenia, pragnienie rozwoju poprzez sztukę, z drugiej przyglądali się ludziom, jakimi mogliby się stać. *Kapitan Fracasse* to marzenie o teatrze ożywczym i wyzwalającym z marazmu. *Kuchnia* ukazywała zerwanie z systemem odrzucanym przez Théâtre du Soleil. Laurence Labrousche podkreślała znaczenie intymnych, prawie zmysłowych motywacji w wyborze repertuaru w pierwszej fazie twórczości (1999: 47). Dodajmy, że chodziło o motywacje reżyserki, która zawsze inicjuje pracę nad nowym spektaklem. W tekście-manifeście *Une prise de conscience* (Zdobycie świadomości) z 1968 roku Mnouchkine wyznawała: „Wystawiam tylko te sztuki, które – jak sądzę – rozumiem” (1968: 121). Wiele lat później dodała: „W pewnym momencie temat narzuca się sam. Nie jestem pewna, czy to my wybieramy daną sztukę. Myślę, że w pewnej chwili to sztuka mówi: «Teraz ja jestem wyzwaniem»” (w: Féral 1995: 58). Wybór sztuki do realizacji to przede wszystkim kwestia nadziei estetycznych i teatralnych. „Czuję, że coś mnie prowadzi i chcę coś zobaczyć [na scenie]. A także wierzę, że teatr może działać jako narzędzie w służbie pewnych spraw” – mówiła reżyserka (w: Chollet 2000). W innym miejscu doprecyzowywała:

Kiedy proponuję pracę nad spektaklem na zebraniu aktorów i zespołu technicznego, nie mam idei całości. Moje serce bije mocniej, odczuwam zamęt, rodzaj miłości do dzieła albo zbioru dzieł czy tematów, o których opowiadam. Niekiedy takimi uczuciami obdarzam przyszłe dzieła [...], których jeszcze nie czytałam. Kiedy proponuję je aktorom, znam jedynie temat. Wybrana sztuka, temat są jak kontynenty do odkrycia. [...] Praca nad spektaklem przypomina udanie się w podróż. Ale „odkrywany” kontynent ostatecznie nie jest tym, na który się dociera (w: Féral 1995: 43).

Efekt podróży artystycznych, które Mnouchkine podejmuje od ponad pięćdziesięciu lat w kierowanym przez siebie zespole, to dwadzieścia siedem spektakli. Różnice między poszczególnymi przedstawieniami wynikają nie tylko z ich odmiennej tematyki, formy teatralnej, źródeł inspiracji, ale także z bezustannego rozwoju rzemiosła i świadomości zespołu. Drogowskazami w poszukiwaniach Mnouchkine – tej szalonej „królowej teatru”⁴² – podejmowanych we wciąż odradzającym się ansamblu, pozostają zachodnia dramaturgia i wschodnie techniki aktorskie. Przez lata pod wpływem doświadczeń artystycznych, ale także ewoluującej relacji ze światem zewnętrznym zmieniały się w kreacjach Théâtre du Soleil miejsce i forma słowa oraz dramatu jako struktury zdarzeń. Celem książki jest ukazanie tej właśnie ewolucji.

Spośród dorobku reżyserki wybrałam szesnaście spektakli (także łączących się w cykle), najbardziej reprezentatywnych dla poszczególnych faz poszukiwań. Są to

⁴² Krytycy często nazywają Mnouchkine „królową” (Barbier 2003; Braudeau 1994; Costaz 1984a). Ona sama mówi o sobie: „Jedynym znaczeniem mojej drogi to fakt, że od [ponad] czterdziestu lat wspólnie z innymi zaleńcami teatru udaje mi się wcielać w życie pewne marzenie” (Mnouchkine, Pascaud 2005: 8). Wspominając ojca – producenta filmowego Alexandre’a Mnouchkine’a, z którym była bardzo silnie związana – reżyserka mówiła: „Umarł w 1993 roku. Dziesięć lat przed śmiercią, po jego pierwszej operacji tętniaka, przestaliśmy się kłócić. Bałam się, że nasze ożywione dyskusje narażą jego zdrowie na szwank, ale myślę, że oboje żalowaliśmy pięknej epoki naszych kłótni, które prawie zawsze kończyły się humorystycznymi wykrętami albo przypomnianiem mi, że jakkolwiek by na to nie patrzeć, jestem szalona!” (Mnouchkine, Pascaud 2005: 40).

w kolejności chronologicznej: *Rok 1789* (1970); *Rok 1793* (1972); *Mefisto* (1979); cykl szekspirowski, na który złożyły się: *Ryszard II* (1981), *Wieczór Trzech Króli* (1982) i *Henryk IV* (1984); *Straszna, ale niedokończona historia Norodoma Sihanouka, króla Kambodży* (1985); *Indiada albo Indie z ich snów* (1987); *Atrydzi, czyli: Ifigenia w Aulidzie* (1990), *Agamemnon* (1990), *Ofiarnice* (1991) i *Eumenidy* (1992); *Wiarołomne miasto* (1994); *Bębny na tamie* (1999); *Ostatni karawanseraj* (2003). Podstawowe analizy kończą krótkim szkicem poświęconym *Efemerycznym*, przedstawieniu z przełomu 2006 i 2007 roku.

W analizach i interpretacjach pomijam wspomniane wyżej wczesne przedstawienia i najnowsze prace, a także: *Złoty wiek* (1975); *Don Juana* (1977) – jedyny spektakl niewyreżyserowany przez Mnouchkine, lecz przez aktora Philippe’a Caubère’a; *Świątoszka* (1995) – choć temu przedstawieniu poświęcony jest fragment jednego z dwóch tekstów zamieszczonych w aneksie; oraz *I nagle noce przebudzenia* (1997) – wspominać jednak o tej inscenizacji kilkakrotnie, np. przy okazji analizy *Bębny na tamie*.

Złoty wiek to jedyne dzieło zespołu zaprezentowane jak dotąd w Polsce. Pokazano je podczas sezonu Teatru Narodów w Warszawie w czerwcu 1975 roku w namiocie cyrkowym⁴³. Ta „opowieść o przybyłym do Francji Abdullahu-Arlekinie, wyzyskiwanym w każdej sytuacji i obciążonym, jak inni robotnicy-imigranci odpowiedzialnością za wszelkie zło” (Semil, Wysińska 1980: 372) wydawać się może dziś – niestety – dojmująco aktualna... Wówczas pisano o współczesnej komedii *dell’arte* (Szydłowski 1975: 8; Wysińska 1975: 11), budzie jarmarcznej i cyrku (Morawiec 1975: 5). „Los cudzoziemskich robotników, gotowych zaryzykować młode życie za stufrankową premię, wyrażono ruchem i gestem. Jasność środków, ich uproszczenie służą lepszemu porozumieniu z widzem. Akrobacja staje się ilustracją ciasnoty noclegowego przytułku. [...] Kilka najlepszych scen *Złotego wieku* dzieje się w milczeniu, jak w pantomimie Marcela Marceau” – relacjonował Wojciech Natanson (1975: 8). Również Elżbieta Morawiec chwaliła sekwencje, w których Abdullah na pustej arenie „cyrkowym gestem, pantomimą” stwarza *entourage* tłocznej, portowej Marsylii. O scenie miłosnej na plaży recenzentka pisała: „Równie pięknej, czystej poetycko sceny dawno nie zdarzyło mi się widzieć w teatrze” (Morawiec 1975: 5). Z kolei Elżbieta Wysińska nazywała niektóre sekwencje *Złotego wieku* „momentami wielkiej piękności” (1975: 11). Morawiec podkreślała ponadto, że choć przedstawienie Mnouchkine nie było „bez reszty doskonałe”, stanowiło „najżywszą propozycję teatru masowego w tegorocznym sezonie Teatru Narodów” (1975: 15). Wśród zarzutów krytyczka, podobnie zresztą jak i Wysińska, wymieniała dłużyzny dramaturgiczne (Morawiec 1975: 5; Wysińska 1975: 11). Druga z recenzentek wskazywała także na jeszcze jeden – jej zdaniem – poważny mankament: brak „wybitnego (a nawet dobrego) aktorstwa” (Wysińska 1975: 11).

W apendyksie umieściłam artykuły poszerzające perspektywę spojrzenia na działalność Teatru Słońca. Pierwszy dotyczy długu zespołu z Cartoucherie wobec Molière’a, do którego zespół zawsze zwracał się po pomoc wtedy, gdy znalazł się w poważnych ta-

⁴³ Wybór miejsca prezentacji spotkał się zresztą z dezaprobatą recenzentów (Morawiec 1975: 5; Natanson 1975: 8; Szydłowski 1975: 8).

rapatach. Pierwsza jego część poświęcona została słynnemu freskowi filmowemu *Molière* z 1978 roku, sygnalizując tym samym zasługujący na osobne potraktowanie temat filmowego dorobku Ariane Mnouchkine i jej teatru⁴⁴. Drugi tekst mówi o Teatrze Aftaab, powstałym w Kabulu w 2006 roku pod bezpośrednim wpływem działań reżyserki i jej współpracowników. Poczynania zespołu z Afganistanu stanowią świadectwo niebagatelnego oddziaływania Théâtre du Soleil, a jednocześnie jego swoiste przedłużenie.

Dzieło Mnouchkine także pozostaje wciąż otwarte. W 2010 roku Théâtre du Soleil zrealizował spektakl *Rozbitkowie Szalonej Nadziei (Jutrzenki)*, którego temat podsunęła reżyserka, a rozwinięcie należało do zespołu i do Héléne Cixous. Jego inspirację stanowiła powieść Jules'a Verne'a *Magellania*, wydana cztery lata po śmierci autora przez jego syna Michela pod tytułem *Rozbitkowie z Jonathana* (1909). Spektakl oparty na motywie filmu niemego tworzonego w teatrze posłużył zespołowi do przeanalizowania losów utopii społecznych w przededniu pierwszej wojny światowej (Zapendowski 2011). W 2014 roku teatr powrócił do pracowni mistrza i do tekstu, inscenizując Szekspirowskiego *Makbeta* w tłumaczeniu Mnouchkine jako „sprzeciw wobec medialnego ogłupienia” (Hasiuk 2015: 68). Najnowsze przedstawienie *Pokój w Indiach* (2016) stanowi kolejną kreację zbiorową, powstającą we współpracy z Cixous.

Analizując spektakle, w sposób szczególny starałam się wydobyc znaczenie takich ich składników, jak: rytm, montaż, kompozycja przestrzeni, muzyka, scenografia oraz kostiumy i maski. Posługiwałam się przy tym techniką, którą za Cliffordem Geertzem (i Gilbertem Ryle'em) można określić jako „opis gęsty” (2005: 17–47). Mam nadzieję bowiem, że taki rodzaj opisu pozwala na podjęcie dodatkowej pracy przez czytelnika. Podczas prezentacji przedstawień narzędzi analizy teatrologicznej dostarczyły mi wybrane prace badaczy i krytyków, przede wszystkim francuskojęzycznych i polskich. Marginalnie odwołuję się również do pracy innych laboratoriów teatralnych.

Dokonana na przełomie lat zmiana miejsca i znaczenia słowa oraz struktury dramatycznej w spektaklach zespołu z Cartoucherie organicznie wiąże się z przemianą postrzegania funkcji sztuki aktora i jego ciała, ale także funkcji widza. W dziedzinie teatru praca o słowie jest zawsze pracą o ciele, zarówno indywidualnym, jak i społecznym. We francuskim laboratorium, może w większym stopniu niż w innych zespołach teatralnych, relacja między ciałem i słowem pozostaje niezwykle istotna.

Tłumaczenia fragmentów dzieł i opracowań obcojęzycznych – jeśli brak odnośnika do istniejących przekładów – są mojego autorstwa, podobnie jak dopiski w cytatach umieszczone w nawiasach kwadratowych. Jeśli odsyłacz po cytacie nie zawiera numeru strony, oznacza to, że materiał stanowiący jego źródło pozyskany został z archiwum Théâtre du Soleil i tego numeru był pozbawiony.

⁴⁴ Zob. Filmografia.