

# SZTUKA AKTORSKA XX WIEKU

Doświadczenia Petera Brooka z pracy z najwybitniejszymi brytyjskim aktorami dwudziestego wieku, wśród których byli Alec Guinness, Laurence Olivier, John Gielgud, Paul Scofield czy Glenda Jackson, w połączeniu z rozległymi poszukiwaniami kulturowymi, pracą w wieloetnicznych zespołach i niestannym dążeniem ku teatralnej esencji zaowocowały teorią sztuki aktorskiej tyleż uniwersalną, co możliwą dzisiaj do weryfikacji. Założenia teoretyczne autora „Dziej przestrzemi” dotyczące pracy z aktorem zawarte zostały w przedstawnym Londyn 2000). O praktycznej ich realizacji pisze natomiast w tym numerze „Dialogu” Jacek Sieradzki w kontekście „Hamleta” wystawionego przez teatr Bouffes du Nord i pokazywanego w Warszawie i Gdańsku we wrześniu tego roku.

Peter Brook od początku lat sześćdziesiątych był stale obecny na łamach „Dialogu”, który drukował jego artykuły (w numerach: 5/1962, 5/1979, 12/1994) i rozmowy z nim (w numerach: 6/1960, 4/1963, 7/1964, 5/1973, 2/1974, 2/1975, 2/1983, 10/1985). Kronika zamieszczała relacje z jego kolejnych przedstawieli: „Les Iks” (nr 5/1975), „Konferencja ptaków” (nr 12/1979), „L'homme qui” (nr 7/1993), „Qui est là” (nr 2/1996), „Le costume” (nr 6/2000), „Hamlet” (nr 3/2001).



Peter Brook

Artykuły na temat twórczości Petera Brooka opublikowane na łamach „Dialogu”:  
⇒ Zygmunt Hübner „Dziesięć lat eksperymentów Petera Brooka” (nr 6/1974),  
⇒ Kenneth Tynan „Moralna neutralność Petera Brooka” (nr 9/1978),  
⇒ John Heilpern „Brook w Afryce” (nr 9/1978),  
⇒ cykl Leszka Kolankiewicza poświęcony Brookowi, drukowany kolejno w numerach 2-6/1988: „Sen o Afryce”, „U Taurgów i Fulbejów”, „U Hausów i Jorubów”, „Ku Mahabharacie”, „Mahabharata”, „W poszukiwaniu teatru uniwersalnego”.

Blisko dwa lata temu wydawnictwo słowo/obraz terytoria wydało monografię autorstwa Grzegorza Ziolkowskiego „Teatr bezpośredni Petera Brooka”, Gdańsk 2000, która zawiera między innymi kalendarium, wybraną bibliografię źródeł polskich i angielskich oraz przekłady kilku tekstów Petera Brooka zamieszczonych w tomie „The Shifting Point”, London 1988. (Red.)

Lorna Marshall, David Williams

## PETER BROOK

### PRZEJRZYSTOŚĆ I NIEWIDZIALNA SIEĆ

Przetoczyła Iwona Libucha

Ewolucja poglądów Petera Brooka na proces przygotowania aktorów do pracy jest głównym tematem tego tekstu. Chodzić tu będzie zwłaszcza o rozwijanie wymaganych w jego zespołach, którymi są otwartość i gotowość na zmiany, co Brook nazywał „przejrzystością”, oraz wzajemny kontakt i reagowanie na bodźce, które określał z kolei mianem „niewidzialnej sieci”. Obie te postawy można realizować i badać zarówno na płaszczyźnie wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Ja i Inny, aktor i postać, wykonawcy i widzowie pozostawają muszą z sobą, według Brooka, w dynamicznej relacji, podobnie jak wewnętrzne poruszenie i zewnętrzne działanie.

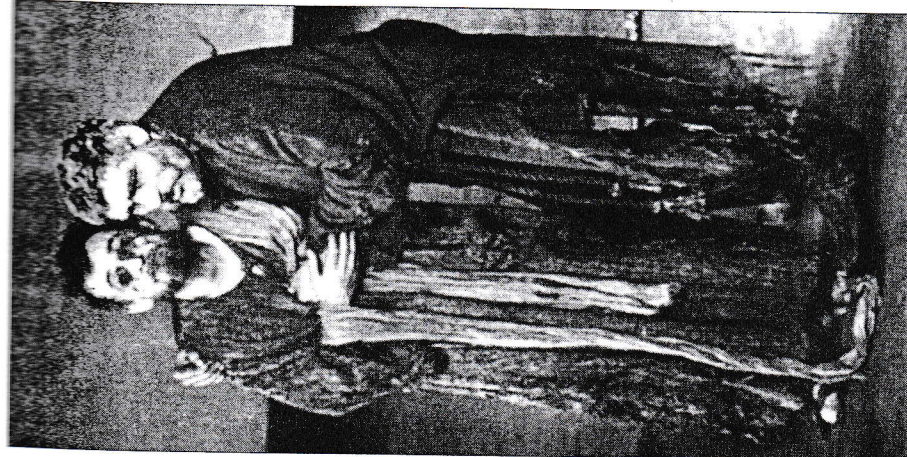
### Kontekst

Niezwykłe bujna reżyserska karia Petera Brooka rozpoczęła się tuż po drugiej wojnie światowej. Do chwili obecnej zrealizował ponad siedemdziesiąt spektakli teatralnych i operowych i nakręcił dwanaście filmów. Na nasze potrzeby zdecydowaliśmy się podzielić jego działalność na trzy okresy, zdając sobie przy tym sprawę, że takie historyczne podziały są sporym uproszczeniem.

Okres pierwszy (1945-1963) – to la- ta nauki rzemiosła teatralnego. Brook próbuje najrozmaitszych gatunków, form i stylów. W wieku dwudziestu dwóch lat reżysernie w Królewskiej

Operze Covent Garden w Londynie. W roku 1963 trzydziestoosmioletni twórca ma już w swoim dorobku ponad czterdzieści spektakli, z których najważniejsze to: świetliste *Stracone zachody miłosne* (Royal Shakespeare Company, 1946), rewolucyjna *Salomé* Straussa ze scenografią Salvadora Dalí (Covent Garden, 1949), zaskakujący *Tytus Andronicus* (RSC, 1955) z Laurence'em Olivierem i Vivien Leigh oraz inspirowany teatrem absurdu *Król Lear* (RSC, 1962) z Paulem Scofieldem.

Brook, słynny przede wszystkim dzięki inscenizacjom klasyki, sięgał również do sztuk najbardziej znanych europejskich dramatopisarzy dwudziestowiecznych (Cocteau, Sartre, Anouilh, Genet, Dürrenmatt) i do wpływowego modernistów (Eliot, Miller), nie unikając zarazem projektów jawnie komercyjnych – komedii bulwarowych, musicali i teatru telewizyjnego. Trajektoria jego działań pokazuje, jak z pełną świadomością eksperymentował ze skrajnie odmiennymi poetykami, gdyż zglębienie sprzeczności pomagało mu w poszukiwaniu złożonej i całościowej wizji rzeczywistości. Po latach sam powie, że tworzył w tamtym okresie „teatr obrazów”, inspirowany estetyczną estetyką iluzjonistycznych dekoracji i efektów teatralnych; teatr, w którym świat sceniczny jest całkowicie oddzielony od świata widzów i w którym wizja reżysera jest wszechmocna.



Król Lear

W okresie drugim (1964-1970) nadszedł czas przewartościowań, dojrzałości i eksperymentów. Brook coraz bardziej rozczerany do działań i form współczesnego teatru – krótkowzrocznego i związanego konwencjami, określił go mianem martwego. Poszukując teatralnego języka, który wiernie odzwierciedlałby rzeczywistość, kwestionował teatralne status quo na wszystkich możliwych poziomach. Odrzucał skostniałe działania („martwego teatru”) i powrócił do najbardziej podstawowych pytań:

Teatry, aktorzy, krytycy i publiczność – wszystko to sprzęgnięte jest w machinę, która wprawdzie skrzypi, ale

ngdy się nie zatrzymuje. Wciąż mamy przed sobą nowy sezon i nadal zbyt jesteśmy zajęci, by stawiać pytania zasadnicze, dotyczące całej struktury: Dlaczego w ogóle teatr? Po co? Czy jest to anachronizm, staroświeckie dziwactwo, które przetrwało jak stare zabytki lub osobliwe zwyczaję? Dlaczego bijemy brawo – i co okłaskujemy? Czy teatr zajmuje istotne miejsce w naszym życiu? Jaką funkcję może spełniać? Czemu może służyć? Czym mógłby się zajmować? Jakie są jego właściwości?

Ten okres zaowocował całą serią niezwykłych przedstawień określanych przez Brooka jako przykład „teatru zakłócającego porządek publiczny”. Zmiana zainteresowań i sposobu pracy reżysera stała się widoczna podczas realizacji pod egidą Royal Shakespeare Company eksperymentalnego projektu wspólnie z Charlesem Marowitzem. Efekt wczesnych i ostrożnych jeszcze poszukiwań, za tytułowany na cześć Antonina Artauda „Teatr Okrucieństwa”, pokazano publicznie w 1964 roku. Ich kulminacją były: sławny spektakl *Marat/Sade* a Petera Weissa (1964), zbiorka odpowiedzi na wojnę wietnamską pod dwuznacznym tytułem *US* (1966) oraz zrytualizowany i podzielony na chóry *Edyp* (1968) w nowym, drapieżnym przekładzie Teda Hughesa.

W tym przejściowym okresie Brook coraz wyraźniej uświadamiał sobie wielką rolę aktorów w zespole. Twórca praca aktora spełni znaczącą rolę w zakwestionowaniu samozadolenia teatru z obowiązków w nim praktyk i hierarchii twórczych, a także w poszukiwaniu form po Szekspirowsku wielowymiarowych. Wzorem dla Brooka jest dramaturgia elżbietańska, a w niej połączenie komedii i tragedii oraz wynikająca stąd zmienność tonacji, żywy język oraz konkretność formy. Do Shake-

1 Peter Brook *Pusta przestrzeń*, przełożył Witold Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

peare'a odwołuje się w dążeniu do zespolenia „prostoty” i „świętości” w złożoną całość, którą nazwie „teatrem bezpośrednim”. Apogium tych poszukiwań był *Sen nocy letniej* (1970), który zakończył jego współpracę z Royal Shakespeare Company. Brook wraz z grupą aktorów-akrobatów stworzyli spektakl radykalnie zrywający z przyjętą interpretacją sztuki: radosne, inspirowane światłem cyrku święto jednoczące scenę i widowieństwo, całkowite przeciwieństwo wcześniejszych jego prac z tego okresu, które były wstrząsającą konfrontacją ze światem.

Patrząc z perspektywy czasu, lata sześćdziesiąte są okresem, w którym ukształtowała się jego koncepcja szkolenia aktorów. Brook stosował różnorodne techniki improwizacji po to, żeby wyrwać swoich aktorów spod krepującego wpływu psychologii behawioralnej, a kiedy już nauczyli się wykorzystywać inne rodzaje energii, uznał ich nadrzedną rolę w procesie twórczym. „Reżyser potrzebuje dużo czasu, żeby przestać myśleć kategoriami własnych oczekiwań, a zamiast tego skoncentrować się na odkryciu w aktorze tych źródeł energii, z których mogą powstać prawdziwe impulsy” – napisał w 1998 roku<sup>2</sup>.

Celem Brooka, realizowanym i przycelowanym bez przerwy do dzisiaj, jest rozwijanie w aktorze zdolności reagowania na wszystko, co może być impulsem dla procesu twórczego. Dlatego porzucił krepującą go pracę w angielskich teatrach komercyjnych i zakładał siedzibę we Francji.

Trzeci okres obejmuje lata od 1970 roku. Brook pracuje z grupą aktorów różnej narodowości w kierowanym przez siebie Centre International de Recherche Théâtrale (Międzynarodowym Centrum Poszukiwań Teatralnych) w Paryżu. Działalność Centrum obejmuje zarówno eksperymenty zamknięte dla publiczności, jak plenero-

2 Peter Brook *Threads of Times: A Memoir*, Methuen, London 1998.

we poszukiwania porozumienia teatralnego ponad językiem (podróża podroży po Iranie, Afryce i Stanach Zjednoczonych) oraz wyprawy w głąb wewnętrznych krajobrazów powstających w umysłach pacjentów z zaburzeniami neurologicznymi, jak w *L'homme qui / The Man Who* (Człowiek, który, 1993). Główne widlowiska to *Orghast* (1971), grany w domowcach Persepolis w Iranie; *Ymon Ateńczyk* Shakespeare'a (1974); *Les Iks / The Iks* (Ikwie), adaptacja antropologicznego studium Colina Turnbulla o wymierającym ugandyjskim plemieniu (1975-1976); *Konferencja piatków* – dwunastowieczny poemat suficki (1979); *Tragedia Carmen* Prospera Mérimée (1981); dziewięciogodzinna wersja hinduskiego poematu epickiego *Mahabharata* (1985-1988) oraz spartańsko skromna inscenizacja *Burzy* Shakespeare'a (1990) z afrykańskim aktorem Sotigui Kouyaté w roli Prospera.<sup>3</sup>

Czy da się więc powiedzieć – śledząc doświadczenia niemal trzydziestu lat pracy z własnym zespołem – co Brook ceni najwyżej u aktorów, z którymi współpracuje? I które właściwości i powracające motywy jego przedstawień są efektem ich wspólnego działania?

Pracując z aktorami w Centrum Poszukiwań Teatralnych, Brook od początku szczególną uwagę poświęcał kilku podstawowym problemom.

1. Rozwijanie w aktorze umiejętności artykulowania wewnętrznych impulsów i nadawania im zewnętrznej formy – klarownej i bezpośredniej (przejrzystości) oraz poszukiwanie formy czystej, oszczędnej, a zarazem intensywnej (destylacja).

3 Szczegółowe informacje o działalności Centrum po roku 1970 znaleźć można w następujących książkach: Georges Banu *Peter Brook de „Timon d'Athènes” à „La Tempête”*, Flammarion, Paris 1991; Albert Hunt, Geoffrey Reeves *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; David Williams *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, Methuen, London 1992.

2. Aktor, a właściwie grupa aktorów, jako podstawowy element i źródło procesu twórczego w zespole ma być „opowiadaczem o wielu głowach” – stąd wymóg otwartości, nastawienia na współuczestnictwo oraz żywego reagowania na wrodzoną potrzebę transformacji (tę umiejętność Brook nazywa lekkością<sup>4</sup>).

3. Improwizacja jako konieczny element praktycznego przygotowania uczestników przedstawienia oraz, co za tym idzie, bezpośrednio doświadczenie gry w różnych warunkach i dla różnej publiczności. Brook często pokazuje niedokonywane spektakle w niekonwencjonalnej przestrzeni dla nieprzygotowanej publiczności (w szkołach, szpitalach, więzieniach etc.) po to, żeby oderwać aktorów od rutynowych działań i otworzyć ich na przepływ innych energii i wartości.

4. Stworzenie określonej struktury jest absolutnie niezbędne – forma daje aktorowi szansę wolności. Poszukiwanie formy i gra to elementy pozostające w stałej przeciwstawności, które przenikają się i podtrzymują wzajemnie.

5. Poszukiwania polegają na „wejściu w siebie”; są procesem ewolucji i indywidualnego rozwoju, wykorzystującym teatr, który gwarantuje miejsce i skuteczne środki, ale rzadko bywa końcem drogi. Inaczej mówiąc: teatr służy temu, żeby wyjść poza teatr, bo – jak mówi James Hillman – tworząc teatr stwarzamy duszę.

4 Brook użył określenia „lekkość”, opisując w rozmowie, która odbyła się w 1986 roku, najbardziej podziwianą przez siebie cechę Maurice'a Bénichou, jednego ze swoich aktorów. Termin powinien być rozumiany zgodnie ze słowami Paula Valéry'ego „trzeba być lekkim jak ptak, ale nie lekkim jak piórko”. Innymi słowy – trzeba rozpoznać i umieć prawdziwy ciężar tego, co się gra, wyczuć jego siłę ciężarną; trzeba być obecnym i zaangażowanym w dzieła, które namy do wykonania na świecie – ale wszystko to należy robić z lekkością, ciesząc się życiem, bo tylko wtedy, kiedy nie damy się przynęcić, możemy iść do przodu i czuć „wolność”.

6. Działanie teatralne ma być afirmatywnym „sięganiem do pamięci”; w nim mit lub baśń uobecniają się tu i teraz, „jednocząc społeczność w całym jej różnicowaniu dzięki wspólnie przeżytemu doświadczeniu”<sup>5</sup>.

Cała działalność Centrum, mieszczącego się w paryskim teatrze Buffes du Nord, podporządkowana jest pragnieniu dotarcia do źródeł teatru bezpośredniego (przeciwstawianego „teatrowi martwemu”). Dlatego właśnie Brook nieustannie zmienia i udoskonala ćwiczenia aktorskie oraz metody prób. Analizując jego prace, trzeba pamiętać o ich otwartej formie – reżyser nie działa według założonych wcześniej systemów ani koncepcji, nie ma wymyślonej z góry ostatecznej wizji przedstawienia. Co więcej – nieustannie podkreśla nieśmiałość związków pomiędzy formą zewnętrzną a wewnętrznymi procedurami i impulsami, które formę tworzą, czyli pomiędzy znakiem a znaczeniem.

Brook wskazuje na dwa odrębne, chociaż mocno ze sobą związane, aspekty swoich teatralnych produkcji. Po pierwsze – zewnętrzna inscenizacja jest wypadkową wielu elementów wynikających z konkretnych, fizycznych czynników, które oddziałują na przedstawienie. Po drugie – to, co widać, jest jak wierzchołek góry lodowej. Pod powierzchnią istnieje, jak sam to nazywa, „przedstawienie ukryte”. Ta „niewidzialna sieć powiązań” może powołać do życia formy i zachowania zupełnie nowe, a mimo to nie pozostające w sprzeczności z „zasadniczym” znaczeniem.<sup>6</sup> Metafora sieci może okazać się użyteczna podczas opisywania pracy Brooka z aktorem, rozumianej jako wspólne „wyplatanie” niewidzialnej sieci powiązań, które

5 Peter Brook *Lettre à une étudiante anglaise*, w: William Shakespeare *Timon d'Athènes*, Paris 1978.

6 Zob. *Theatre of Times...*, op. cit.

stwarzają, napędzają i dodają energii wszelkim formom porozumienia w teatrze.

## Ćwiczenia

Nic dziwnego, że wobec roli, jaką Brook przypisuje aktorom, trening aktorski jest tak ważną sprawą w jego pracy. Zresztą, ze względu na specyfikę Centrum, „przygotowanie” będzie tu słowem odpowiedniejszym niż „trening”. Brook nie zajmuje się rozwijaniem podstawowych umiejętności aktorskich ani nie „formuje” aktorów dla swoich potrzeb. Do zespołu należą na ogół ludzie mający poważne osiągnięcia w teatrach różnych kultur, ludzie, którzy doskonali swoje umiejętności przez wiele lat i występowali w najrozmaitszych okolicznościach – aktorzy japońskiego teatru nō, balijskiego topeng, afrykańscy tancerze i opowiadacze, przedstawiciele klasycznego teatru z Anglii czy z Polski i wielu innych.

Według wszelkich norm – profesjonalści wysokiej klasy, którzy wiedzą, jak kontrolować ciało, emocje i głos w różnych sytuacjach scenicznych.

Jednocześnie wszystkim parą przygotowywanym w paryskim Centrum towarzyszą ćwiczenia fizyczne i wokalne, których celem jest rozwinięcie technicznych umiejętności aktorów. Czasami chodzi o konkretny rodzaj ćwiczeń (na przykład tai chi), innym razem zadania są mniej oczywiste. W latach siedemdziesiątych Brook często aranżował spotkania z grupami obdarzonymi szczególnymi zdolnościami percepcyjnymi – na przykład z głuchymi aktorami (z Amerykańskiego Teatru Głuchych) i głuchą widownią, zwykle dziecięcą. Współpraca z ludźmi o wyostrożonej wrażliwości wzręko-

wej i dotykowej była tak samo (albo nawet bardziej) kształcąca, jak udział w bardziej konwencjonalnych treningach.

Zdarza się też, że określone przedstawienia wymagają od wykonawców specjalnych umiejętności, które zwykle zdobywa się pod kierunkiem jednego z członków zespołu. I tak grupa pracująca nad *Mahabharatą* zgłębiała sztuki walki rodem z Azji południowo-wschodniej pod kierunkiem Alaina Maratraty, wybitnego ich znawcy, który także grał w inscenizacji eposu. Aktorzy z południowych Indii uczyli ich techniki gry charakterystycznej dla teatrów Katakali i Kalarippayattu.

Jednak istota szkolenia Brooka polega na czymś zupełnie innym. Podczas prób aktorzy przekonują się, że bezwzględnie obowiązującą zasadą ich pracy ma być otwartość, wykształcenie w sobie zdolności reagowania oraz umiejętność działania w



Mahabharata

zespole. Wzajemniejszy trening jest potrzebny, ponieważ poszerza doświadczenie teatralne oraz uczy samodyscypliny wymaganej w zawodzie, w którym nieustannie uczy się użyć. Brook zachęca swoich aktorów do zgłębiania i przekraczania konwencji teatralnych narzuconych przez kulturę, w jakiej wyrosli – nieważne, czy chodzi o „psychologiczną prawdę” postulowaną przez zachodnioeuropejski naturalizm, czy o skodyfikowane gesty teatrów azjatyckich. Przypomina w tym trochę Grotowskiego i jego *via negativa*: aktorzy muszą zapomnieć, czego się nauczyli, odrzucić przyzwyczajenia i oczywistości, żeby odkryć ukryty potencjał i dotrzeć do istoty rzeczy.

Idealny aktor Brooka wychodzi poza napędzaną przez własne ego potrzebę wirtuozerii i osiąga stan integracji psychosomatycznej, nazywany przez reżysera „przejrzystością”. Żywy i obecny w każdej molekule swojego istnienia, osiąga „zdolność słuchania całym ciałem kodów i impulsów, które przez cały czas kryją się u źródła form składających się na kulturę”<sup>7</sup>. Stan przejrzystości jest w jakimś sensie podobny do chwili opętania, w której nie zanika świadomość – w aktorach i przez aktorów objawia się „duch” lub „życie” słów, pieśni albo tańca. Brook bowiem żywi głębokie przekonanie, że pod teatralną formą istnieje prawdziwe „życie”. I to ono właśnie w momencie przejrzystości mówi, śpiewa lub tańczy. Dlatego właśnie aktor musi stać się:

instrumentem do przekazywania prawd, które w przeciwnym razie pozostaną niedostrzeżone. Źródło tych prawd może tkwić głęboko w nas samych lub daleko poza nami. Ćwiczenia, które wykonujemy, są tylko częścią pełnego przygotowania. Ciało musi być gotowe i wrażliwe. Ale to nie wystarczy. Trzeba otworzyć i uwolnić

<sup>7</sup> Tamże.

głos, otworzyć i uwolnić emocje, wyostrzyć inteligencję. Wszystko to wymaga przygotowania. Istnieją surowe i proste vibracje, które łatwo wydo- staną się na powierzchni i istnieją vibracje subtelne, które objawiają się z trudem. Ale w obu przypadkach do- tarcie do poszukiwanego przez nas „życia” znaczy jedno: przelamanie całej serii nawyków – nawyku mówienia, a może nawyku narzuconego przez język w ogóle.<sup>8</sup>

Dlatego też przygotowując z młod- dym zespołem *Don Giovanni* w Aix-en-Provence (1998) Brook za- prosił do współpracy Monikę Pa- gneux, znaną na świecie nauczyciel- ką metody Feldenkrais<sup>9</sup>. Zadaniem Pagneux było zachwycić nawykami bel canto, rozbudzić indywidualną i zespołową zręczność, nauczyć śpie- waków umiejętności wykorzystywa- nia własnego potencjału oraz pomóc im w płynnym otwieraniu się i osią- ganiu wewnętrznej integracji.

Dla Brooka punktem wyjścia każ- dego treningu jest wykształcenie zdolności reagowania, czyli odczu- wania i rozgrywania materiału w pro- sty i bezpośredni sposób. „Materia- łem” mogą być zarówno impulsy, które rodzą się w ciele aktora, jak i wnątrz – w wyniku kontaktu z inny- mi wykonawcami lub z określonymi elementami tekstu. Brook zachęca aktorów do ćwiczenia i rozwijania trójdzielnej uwagi – na swoje wew- nętrzne impulsy, na partnerów oraz na otaczającą przestrzeń. Początko- wo ta umiejętność odpowiadania na bodziec osiągnana jest na poziomie czysto fizycznym, nie intelektualnym – bardziej przez ciało i intuicyjną in- teligencję niż analizę i dyskusję. Przygotowując aktorów, Brook od- wraca typową kartezyjską hierarchię i drogę poznania, a tym samym prze-

<sup>8</sup> Peter Brook *The Shifting Point*, Met- huen, London 1987.

<sup>9</sup> Jedną z metod pracy nad ciałem. (Przyp. tłum.)

stawia przyjęte w zachodniej kultu- rze związki pomiędzy ciałem a umy- słem:

aktorzy zawsze popełniają błąd, ile- kroć pracę zaczynają od intelektual- nych dyskusji, ponieważ racjonalny umysł nie jest tak potężnym instru- mentem służącym dokonywaniu od- kryć, jak bardziej tajemnicze zdolno- ści intuicji. Możliwości intuicyjnego rozumienia są stymulowane poprzez ciało i rozwijane na wiele różnych sposobów. Jeżeli tak się dzieje, to w ciągu dnia mogą być chwile odpo- czynku, podczas których umysł może w spokoju spełnić swoje prawdziwe zadanie. Tylko w ten sposób dyskusje nad tekstem odnajdują swoje natu- ralne miejsce.<sup>10</sup>

W ciele przechowywana jest wie- dza. Przez nie wyraża się doświad- czenie. Ale pomimo uprzywilejowa- nej pozycji, którą Brook na wstępnie przypisuje ciału, jego aktor idealny musi dojść do punktu, gdzie wszyst- kie istniejące kanały – ciała, intelektu i zdolności emocjonalnych – są otwarte, połączone ze sobą i aktyw- ne.<sup>11</sup> Poszukiwania i trening są pod- stawą do „oczyszczenia drogi”. Po- dobnie jak w opracowanym przez Gurdżijewa systemie „harmonijnego rozwoju” (któremu Brook wiele za- wdzięcza), rozwój jednostki ma swo- je źródło w jednoczesnej pracy nad trzema podstawowymi centrami – ciałem, myślą i uczuciami. Dopiero kiedy ta wewnętrzna siatka jest ak- tywna, możliwe jest otwarcie się i związanie z innymi, czyli poszerzenie tej sieci powiązań, o której była mo- wa wcześniej.

W *Nie ma sekretów* Brook opisał proces przygotowywania *Burzy Sha-*

<sup>10</sup> Peter Brook *Nie ma sekretów. Msli o aktorwie i teatrze*, przełożyli Iwona Libu- cha i Mariusz Orski, Wydawnictwo Państwo- wej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1997.

<sup>11</sup> To zagadnienie zostało przez Brooka szczegółowo omówione w książce *The Shif- ting Point*.

kapłan w Egipcie wywoł zaspól ze swojego parającego uczennia. Próby odbywały się w odosobnionym miejscu – w krużgankach opuszczo- nego klasztoru w Awinionie. Przez- pierwsze dziesięć dni nikt nie zaglą- dał do tekstu sztuki. Aktorzy cwi- czyli ciała i głosy przez grupowe za- bawy i improwizacje, których celem było „rozwijanie zdolności szybkiej reakcji, kontaktu dotykowego, słu- chowego i wzrokowego oraz podziel- ności uwagi, którą łatwo się traci i która musi być ciągle odnawiana, żeby z oddzielnych indywidualności stworzyć wrażliwy i żywy zespół”<sup>12</sup>.

Działania te nie były wcale roz- grzewką przed podjęciem prawdzi- wych zadań aktorskich, jak to często zdarza się we współczesnych te- atrach. Odwrótnie. Nastawione na wzmocnienie spontaniczności, zdol- ności reagowania i współuczestnic- twa, wprawiały w ruch „mięśnie” intuicji oraz wyobraźnię.

W praktyce ćwiczenia przybierały różne formy, na przykład kierowanej przez lidera „rozmowy” między ak- torami, polegającej na wymianie fi- zycznych gestów i/lub dźwięków; wspólnym wyczuwaniu rytmu (ryt- mów) i kontrapunktu, zarówno dźwię- kowych, jak przestrzennych; improw- izacji z najprostszymi przedmio- tami – piłkami, kawałkami tkanin, drzwiami, pudełkami, kijami etc. Brook porównuje ten rodzaj przygo- towań z treningiem sportowców: „ale zespół aktorski musi pójść dalej: nie tylko ciało, ale również myśli i uczu- cia muszą razem włączyć się do gry i zestroić”<sup>13</sup>.

Ta muzyczna i orkiestrowa meta- fora określa umiejętność słuchania i interakcji, polegającej na tym, że to, co indywidualne (pojedyncze instru- menty), musi podporządkować się te- mu, co ponad-indywidualne (orkiestrze). Paradoksalnie – uznanie prymatu ca-

<sup>12</sup> *Nie ma sekretów...*, op. cit.

<sup>13</sup> Tamże.

łości nad poszczególnymi częściami, zespołu nad pojedynczym artystą może sprawić, że – jak pisze Brook w *Threads of Time* – „w świetle zbiorowej wyobraźni indywidualność i świadomość siebie rozkwitają bujniej niż pozostawione samym sobie”.

Yoshi Oida w swojej książce *The Invisible Actor* opisuje jedno z wielu ćwiczeń kierujących uwagę na przepływ energii, na której opiera się „niewidzialna sieć powiązań”. Dwoje ludzi prowadzi rozmowę, posługując się wyłącznie ruchami jednej ręki. Każdy z nich „słucha” skierowanych do niego fizycznych impulsów i odpowiada natychmiastowym ruchem własnej ręki. Oida bardzo mocno podkreśla, że ten „kukielkowy” język rąk nie powinien być opisowym, zszyfrowanym kodem w rodzaju języka migowego lub języka gestów używanych podczas gry w szarady:

Zamiast tego, spróbujcie skoncentrować całe swoje istnienie w tej jednej, pojedynczej ręce. Niech będzie jak dziwne zwierzę, które porozumiewa się z drugim, równie dziwnym zwierzęciem. Kiedy odkryjecie rzeczywiste życie tego stworzenia, gotowego wchodzić w prawdziwe i różnorodne związki z innym zwierzęciem, efekt będzie fascynujący i godny oglądania.<sup>14</sup>

Celem tego ćwiczenia jest kondensacja wrażliwości i siły wyrazu całego ciała w jego jednej, wydzielennej części. Według Oidy najważniejsze jest głębokie skupienie uwagi osiągnięte w tej na pozór banalnej sytuacji. Kiedy powiązania między rękami zostają już ustalone, nawiązuje się między nimi rodzaj dynamicznego tańca i przesterzeń ożywa. „Dramaturgia” wytwarza się tutaj jako wynik przeskoku iskry na styku dwóch „żywych form”. Konkretnie cechy tych „form” uwidaczniają się silniej dzięki wyraźnym ograniczeniom:

<sup>14</sup> Ta i następane wypowiedzi Oidy pochodzą z książki: Yoshi Oida *The Invisible Actor*, Methuen, London 1997.

Tylko wymiana jest interesująca. To nie ręce aktorów grają. „Gra” istnieje w przestrzeni pomiędzy rękami. Nie jest narracją. Nie jest psychologiczna. Nie wyraża emocji. Polega na czymś innym, bardziej podstawowym. I bardzo trudno jest powiedzieć, na czym dokładnie polega.

Tak więc w skali mikro powyższe ćwiczenie prowokuje do koncentracji (skierowanej do wnętrza, ku ręce) i do otwartości (skierowanej na zewnątrz, do drugiej ręki). Równocześnie odzwierciedla istotę wymiany, tak pożądanej w makroskali – zarówno wewnątrz zespołu, jak i między aktorem a obecnymi w danym momencie widzami. Sieć powiązań łączy aktora z własnym „ja”, z partnerem, z całym zespołem i z publicznością.

Warto zauważyć, że tego typu ćwiczenia mogą i powinny być zmienne w zależności od kontekstu. Można ćwiczyć wymianę wokalaną – na przykład improwizowane odpowiedzi na dźwięki zawarte w tekście albo uruchamiać dowolną część ciała, bez użycia głosu. Nie istnieje stały zestaw ćwiczeń ani gotowych sztuczek. Najważniejsza jest *wymiana* i jej subtelne skutki – przyjmomość zmian, do których prowadzi:

Musicie pracować na poziomie głębszym niż poziom intelektu. Dzięki temu z każdym razem, kiedy się „wymieniacie”, coś zmienia się w waszym wnętrzu. Z chwili na chwilę przeistaczacie się i reagujecie. I tak każda wymiana głosu i ruchu sprawia, że wasza wewnętrzna istota stale się przeobraża.

## Odpowiedź na tekst

Kiedy już zaczyna kształtować się poczucie zespołowości, a pojedyncze „instrumenty” są nastrojone i zdolne do gry w zgodzie z innymi, grupa przetrzuca się na pracę nad językiem. Słowa, które często są efektem rutynowych reakcji, mogą brzmieć mar-

twie. U Brooka ważnym elementem przygotowania aktorów jest analiza wszystkich aspektów ich posługiwania się językiem.

Tekst (to jest jego zawartość i podstawowe znaczenia), podobnie jak inne zewnętrzne czynniki stylizujące reakcje wewnętrzne, jest na początku traktowany jako materiał, który najpierw trzeba „zrozumieć” fizycznie i emocjonalnie. Na tym etapie odzew, którego Brook oczekuje od swoich aktorów, niewiele ma wspólnego z intelektualnym rozumieniem, ani nawet z próbą emocjonalnego identyfikowania się z wypowiedzianymi słowami. Chodzi mu o coś bardziej podstawowego, co można by porównać do rzutu oka na topografię określonego wycinka krajobrazu. W takich sytuacjach Brook często odwołuje się do wytrwałych i wnikliwych badań przyrodników. Głos porównuje na przykład do góry z wieloma jaskiniami, które aktor musi po kolei odkrywać. Każde traktować nowy świat tak, jak człowiek niewidomy traktuje znalezionego motyla. Żąda od aktorów uwarżliwienia na wibracje tkwiące głęboko w języku, co umożliwi im dotarcie do elementów tkwiących u jego podstaw. Zachęca ich do odczuwania różnych rodzajów i zmiennej faktury energii – czyli, jak to nazywa, „muzyki” – przez utrwalanie w sobie pewnych jej form i wsłuchanie się w zmiany, które dzięki tej „muzyce” dokonują się w ich wnętrzu. Podczas przygotowywania inscenizacji *Burzy*:

Po kilku dniach włączyliśmy do naszej pracy słowa – pojedyncze; następnie całe zestawy słów, wreszcie całe zdania angielskie i francuskie – wszystko po to, by dla każdego, łącznie z tłumaczem, specyficzne właściwości pisarstwa Shakespeare’a stały się czymś realnym.<sup>15</sup>

Brook naprawdę wierzy, że aktor zdolny jest do pełnej reakcji na tekst, nawet jeśli nie rozumie znaczenia wypowiedzianych słów. To przekonanie leżało u podstaw studiów nad językiem, które odbywały się w paryskim Centrum we wczesnych latach siedemdziesiątych. Ich podsumowaniem stało się widowisko zatytułowane *Orglas*, wystawione w ruinach Persepolis. Brook opisał wy-siłki międzynarodowej i wielokulturowej grupy, która próbowała odejść od zasad porozumiewania się wspólnym językiem:

W pierwszym roku pracy w Międzynarodowym Centrum Poszukiwań Teatralnych zajmowaliśmy się strukturą dźwięków. Chcieliśmy pełniej określić, na czym polega istota ekspresji słownej. W tym celu musieliśmy porównać poza podstawowymi słowami języka teatralnego i zapisanymi o zasadach porozumiewania się przy użyciu wspólnych słów, znaków i tonów, języków i slangów oraz wyobraźni narzuconej przez kulturę i subkulturę.<sup>16</sup>

Pracując nad *Orglasem*, aktorzy eksperymentowali najpierw z ruchami brzmieniowymi przedmiotów. Ta czynność pojedynczych dźwięków doprowadziło wkrótce do stworzenia własnego języka. Oida wyjaśnia:

Braliśmy słowa z różnych języków i mieszałyśmy je tak, aby powstała kawa brzmienia, na przykład *hondo hondo* stłoczek miał żutro, *Moshi Moshi* stwarzać znaczenie tego słowa w zależności od sytuacji. W języku improwizowaliśmy. Pracując z partnerem (który, rzecz jasna, nie miał do słownego sensu abstrakcyjnych słów), przekazywaliśmy swoją intencję poprzez intonację i tonalne intencje. Używaliśmy abstrakcyjnego języka takim długo...<sup>17</sup>

Później nadzaliśmy ekspresywności z martwymi językami, które

<sup>15</sup> *Nie ma sekretów...*, op. cit.

<sup>16</sup> *The Shifting Point*, op. cit.  
<sup>17</sup> Oida, op. cit.

niegdys, dzięki słowom i gramatyce, służyły porozumiewaniu się, i które były całkowicie nieznanymi członkom grupy. Do jednego z takich ćwiczeń wybrano starożytną grekę. Znaczenia słów, którymi posługiwano się w antycznej Grecji, są znane specjalistom, ale ich precyzyjna artykulacja pozostaje wciąż w sferze przypuszczeń. Brook dał aktorom fragment tekstu zapisany jako całość – bez podziałów wymuszonych kompozycją, czy na poszczególne wyrazy. Aktorzy badali ten „kawałek niewiedzy”, jak bada się każde nowo poznane słowo – sprawdzając jego muzyczny potencjał. W *The Shifting Point* Brook pisze, że tekst „nie był podzielony na wersy ani nawet na oddzielne wyrazy. Był długą sekwencją liter – jakby pochodził z najdawniejszych manuskryptów. Aktorzy zmierzli się z następującym fragmentem: „ELEUELEUUPOMAUSFAKE-LOSKAIFREENOPLEGEIS”.

Mieli podejść do tego tekstu jak archeolog, który natknął się na niezany przedmiot leżący w piasku” i odszyfrowywać jego głębsze pokłady posługując się intuicją, wrażliwością oraz „umiejętnościami”.

Jedynym naukowym narzędziem, jakim dysponuje aktor, są niezwykle rozwinięte zdolności emocjonalne, dzięki którym umie pojąć oczywiste prawdy i odróżnić to, co rzeczywiste, od tego, co fałszywe. Te właśnie zdolności wprowadza do gry, kładąc na języku greckie litery i przesuwalając je z uwagą i wrażliwością. Stopniowo ujawniają się rytmy ukryte w potoku wymowy, stopniowo narastają utajone fale emocji i kształtują się frazy, aż aktor spostrzeże nagle, że wymawia dźwięki z coraz większą siłą i przekonaniem. W końcu odkrywa, że możliwe jest wydobywanie głębszych i bardziej skomplikowanych sensów ze słów nieznanymi niż z tych, których znaczenie jest dla niego jasne.<sup>18</sup>

Jeszcze raz widać, że Peter Brook traktuje system językowy jak muzykę: jako środek porozumiewania się na poziomie zmysłów, w którym znak i znaczenie łączą się nierozdzielnie. Ten nieprzetłumaczalny język jest samowystarczalny – jest intelektualny, emocjonalny, silnie zakorzeniony w fizyczności i ma wszelkie cechy języka wielokulturowego.

#### Wewnątrz i na zewnątrz

Brook próbuje wyjaśnić podstawy swojego myślenia o aktorstwie, odwołując się do skrótowych określeń: gry „od wewnątrz na zewnątrz” i gry „z zewnątrz do wewnątrz”. I chociaż obu terminów używa się często do opisu dwóch

wzajemnie wykluczających się aktor-  
skich postaw twórczych, dla niego są one nierozłączne i wzajemnie się uzupełniają.

Uczestnicy otwartego warsztatu, który odbył się w paryskim Centrum w marcu 1991, w prosty i bezpośredni sposób sprawdzali na sobie, jak różne, a równocześnie powiązane ze sobą są oba podejścia do gry. Najpierw Brook poprosił, żeby znaleźli zewnętrzny wyraz dla impulsu, który czują w sobie:

Niech każdy wykona ruch prawą ręką – zupełnie dowolny. Niech ręką porusza się bez żadnych, ale to żadnych ograniczeń, bez udziału myśli. Gdy dam znak, zaczynajcie, a potem zatrzymajcie gest. Start! Teraz pozostaniecie w bezruchu, niczego nie zmieniając ani nie ulepsząc. Starajcie się jedynie odczuć, co wasz gest oznacza. Zauważcie, że nasza poza zawsze coś wyraża. Mimo że nikt nie miał zamiaru niczego „powiedzieć”, ani nie próbował niczego wyrażać, wszyscy „jak was tu widzę, coś komunikujecie otoczeniu.”<sup>19</sup>

Ruch został wyzwolony bez uświadomionej intelektualnie decyzji, bez pracy nad jego kształtem, chociaż w pewnym sensie każdy „wybrał” go ze względu na swoje pocho-  
dzenie oraz otoczenie. Kiedy dojdzie już do zatrzymania ruchu w określonym punkcie, Brook zachęca do badania jego właściwości – szczegółów, które dodają mu wyrazu, informacji i skojarzeń – tak jakby został utracony na stop klatce filmu z udziałem uczestników ćwiczenia. Nie ma bowiem gestów neutralnych ani nieważnych, a każdy można odczytywać na wiele sposobów – zarówno z zewnątrz, jak i od środka.

W kolejnym etapie Brook, wychodząc z tego samego punktu, nieco modyfikuje ćwiczenie:

Kiedy go [to jest ruch prawej ręki] zatrzymacie, spróbujcie wyczuć związeki pomiędzy dłońią, całą ręką, ramieniem i tak dalej, aż do mięśni oczu. Niczego nie zmieniajcie. Skupcie się na odczuciach. Potem pozwólcie sobie na niewielki ruch, małą poprawkę, dzięki której gest stanie się pełny. W tej właśnie chwili nastąpi przemiana w całym ciele, które przyjmie bardziej harmonijną i wyrazistą postawę.

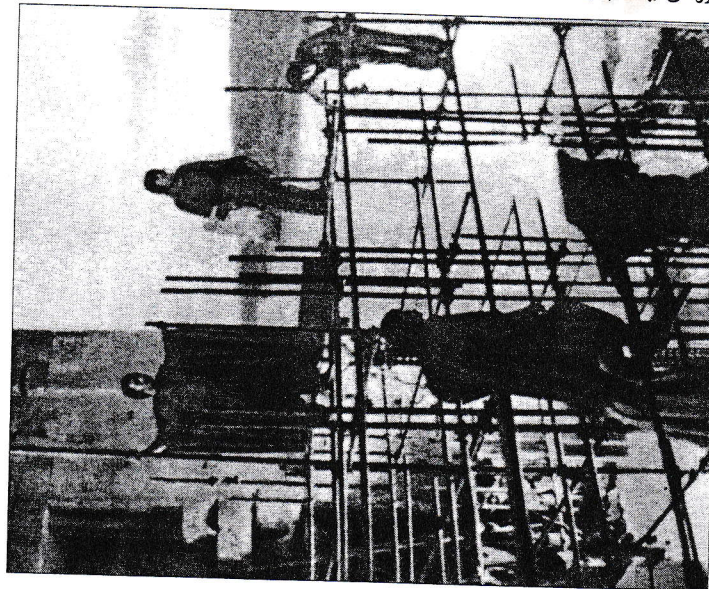
Chodzi bowiem o wyczuwanie związków między częścią a całością, najpierw fizycznie, a potem rozumowo. Próba nadania przypadkowemu gestowi formy o określonym znaczeniu jedynie przez niezachowanie ruchu wymaga wyobraźni i siły woli. Udoskonalenie kompozycji następuje w aspekcje zmysłowym i wewnętrzny. W tym momencie „znaczenie” zmienia się w „bycie”, „wewnętrzne” zmienia w „zewnętrzne”.

I znowu Brook powraca do początku ćwiczenia, jeszcze raz zmieniając jego parametry:

Tym razem jednak chce, żebyście powrócili to, co pokazujecie. Wyciągnijcie przed siebie rękę z dłońią skierowaną na zewnątrz. Robicie to, bo was o to proszę, nie dlatego, że sami chcecie. Nikt nawet nie wie, do czego to doprowadzi, ale wszyscy są gotowi podać za mną. A zatem wtańcie na bieżąco przeciwnym improwizacji: nie gesty własnego pomysłu, ale przetwarzanie tego, co narzucone. Jedno jest ważne – trzeba wykonywać ruch bez zadawania pytań o jego znaczenie. Postawą analityczną, rozumowe podejście do rzeczy sprawi, że pozostaniecie na zewnątrz. Próbujcie wyczuć, co się w was budzi.

Tym razem fizyczny gest został narzucony z zewnątrz, a dopiero potem uwewnętrznił. Żeby odczuć jego działanie, uczestnicy mieli „wsluchiwać się” w skojarzenia, jakie w nich wywoływał, i ulegać im, jednak bez próby ich zrozumienia i bez nadawania im pojęciowych zna-

<sup>19</sup> Ten i następne cytaty pochodzą z książki *Nie ma sekretów...*, op.cit.



czeń. Kiedy jednak zewnętrzny impuls dociera do aktora i zostaje przez niego „usłyszany” i zaakceptowany, budzi w jego wyobraźni zupełnie nową reakcję, która z kolei oddziałuje na postawę zewnętrzną. Dla Brooka dopiero połączenie tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne, prowadzi do momentu otwartości, podczas którego następuje swobodny przepływ energii – czyli inaczej mówiąc – następuje moment przejrzystości:

Jeśli uda się wam całkowicie otworzyć, ów ruch pochodzący z zewnątrz, choć przymusowy, a nie dowolny, stanie się wasz, tak jak wy staniecie się jego. [...] Dobry aktor wie, że prawdziwej wolności doświadcza wtedy, gdy bodźce zewnętrzne zleją się w nim w jedno z tymi, które rodzą się w jego wnętrzu.

Percepcja i recepcja stają się w tym momencie procesami aktywnymi i twórczymi, nie biernymi. To, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, połączony i przedmiot, konstrukcja i całkowita wolność – czynniki najczęściej uznawane za wzajemnie się wykluczające – współistnieją w dynamicznej równowadze. I chociaż konwencjonalne aktorstwo w dużej mierze polega na dołączaniu gestu do uczucia (lub odwrotnie), Brook poszukuje stanu, w którym gest i uczucie są tak ze sobą powiązane, że stają się nierozdzielne i synonimiczne. Jeśli więc aktorstwo jest procesem przemiany niewidzialnego w widzialne, wymiana pomiędzy tym, co „wewnątrz” i na „zewnątrz”, musi być obustronna i nieprzerwana.

### Przedstawienie

Wprowadzanie zamierzonego nieładu między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między widzialnym a niewidzialnym, jest jednym z podstawowych elementów przygotowania aktora stosowanym przez Brooka od *Marata/Sade'a* (1964) po

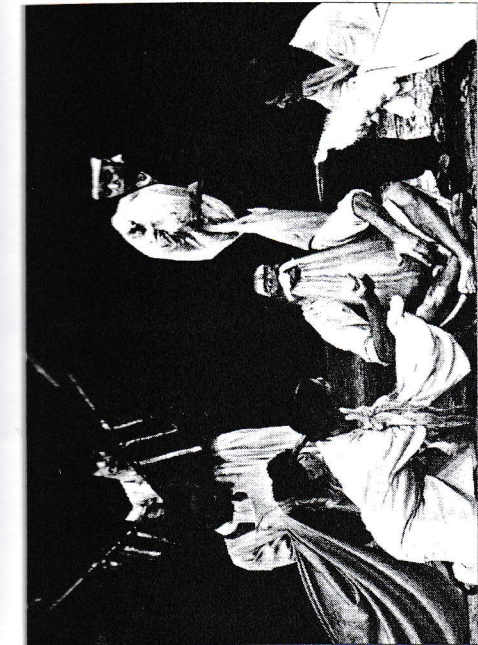
*The Man Who* (1993). Podczas intensywnej pracy nad spektaklem *Ikowie* członkowie zespołu kopiowali widoczne na dokumentalnych fotografiach twarze ich w najdrobniejszych szczegółach nie było niczym innym niż „słuchaniem” informacji zawartych w formie zewnętrznej. Kolejnym zadaniem aktora, obserwowanym i korygowanym przez resztę grupy, było zaimprovizowanie akcji albo ruchu, które mogły bezpośrednio poprzedzać utrwalony na fotografii moment lub nastąpić tuż po nim. W improwizacji, której cel – czyli uwewnętrznienie tego, co dane z zewnątrz – został z góry narzucony, musiała znaleźć się „scena” z fotografii, odtworzona dokładnie i w jej samym ciągu z resztą akcji. W ten sposób aktorzy mogli wyczuć własne reakcje i wewnętrzne echa, nie uzależniając się od ograniczeń wynikających z osobistych biografii oraz doświadczeń.

Było to bardzo odległe od tego, co zwykle rozumie się pod pojęciem „swobodnej improwizacji”. Okazało się, że takie ćwiczenia umożliwiły nam, aktorom z Europy, Ameryki, Japonii i Afryki, tak po prostu zrozumieć, jak grać głodujących ludzi, mimo że nikt z nas nigdy nie doświadczył fizycznie podobnego stanu, a tym samym nie mógł odwołać się do własnej wyobraźni ani pamięci.<sup>20</sup>

Z kolei podczas przygotowywania spektaklu *Konferencja plaków* zespół pracował z maskami używanymi w tradycyjnym balijskim tańcu topeng, które miały utatwić zmiany w opowieści, odpowiadające błyskawicznym przejściom od baśniowej akcji do rzeczywistości. Maski te były według Brooka obiektywnym i archetypicznym przedstawieniem podstawowych typów ludzkich. Dlatego miały pomóc aktorom zrozumieć i

<sup>20</sup> Ten i następną cytaty pochodzą z książki *The Shifting Point*, op. cit.

wykrystalizować własne wewnętrzne impulsy. Ćwiczenia były jakby przedłużeniem wcześniejszych studiów nad fizjologicznymi cechami Ikow. Aktorzy, trzymając maski na odległość wyciągniętej ręki (tak jak balijscy tancerze), przyglądali się im uważnie i poruszali nimi. Później, w momencie ich zakładania, przybierali wyraz twarzy, który narzucała fizjonomia maski. Chodziło o to, żeby wejść w bliski, dotykowy kontakt z – jak to ujął Brook – „twarzą o wyrażeniu zarysowanym, zasadniczym typem”. Paradoksalnie, maski stają się „anty-maskami”, które prezentując „obraz duszy, fotografię tego, na co rzadko patrzymy...; zewnętrzną obudowę będącą kompletnym i czułym odbiciem życia wewnętrznego”, odkrywają zamiast zakrywać. Dla swojego posiadacza mogą być jednocześnie – podobnie jak wszelkie zewnętrzne bodźce, które mają wywoływać wewnętrzne poruszenie – czynnikiem zmian w procesie rozumienia oraz „detektorem kłamstw” wykrywającym dysonanse w przepływach informacji.



*Konferencja plaków*

jednego z paryskich szpitali i obszerował ich. W ten sposób aktorzy rozwijali w sobie umiejętność precyzyjnego, fizjologicznego odczuwania objawów niektórych przypadłości neurologicznych. Dokładnie naśladować zewnętrzne oznaki wewnętrznych stanów, uruchamiali swoją wyobraźnię. Opis pierwszej, otwartej dla publiczności próby wydaje się najlepszym podsumowaniem naszej prezentacji podstawowych pojęć stosowanych przez Brooka w praktyce: wewnątrz/na zewnątrz, przejrzystość, destylacja.

Nadszedł moment, w którym poczułem, że znaleźliśmy więź z tym, co udało się nam w Afryce, kiedy po raz pierwszy postawiliśmy parę butów na rozłożonym przed publicznością dywanie, zaznaczając w ten sposób, że coś nas łączy. W *The Man Who* zamiast butów był stół, świeca i pudełko zapatek. Yoshi Oida podchodził do stołu, z niezwykłym skupieniem zapalał świecę i przez długi czas intensywnie wpatrywał się w płomień. Potem zdmuchiwał świecę, brał kolejną zapalkę i znowu ją zdmuchiwał. Kiedy zaczął to robić jeszcze raz, wyczułem jak na widowni rośnie napięcie. Widzowie odczytywali ze zwykłych czynności o wiele więcej, niż wyra-

Przez cały czas maska działa w dwóch kierunkach: wysyła wiadomość do wewnątrz oraz na zewnątrz. Odbywa się to na zasadzie echa. Jeśli pomieszczenie ma idealny pogłos, dźwięki wchodzące i wychodzące są swoim odbiciem; ustala się doskonała relacja pomiędzy pomieszczeniem a dźwiękiem. W przeciwnym razie będzie jak odbicie w krzywym zwierciadle.

Podobne praktyki zastosowano podczas przygotowywania *The Man Who*. Niewielki zespół pracujący nad spektaklem spotykał się z pacjentami

zały one wprost... Rozumieli do-  
kładnie, o co chodzi.<sup>21</sup>

Na koniec warto jeszcze raz zająć się określeniem aktora jako „gracza zespołowego”. Jak widzieliśmy, część aktorskiego przygotowania polega na wyrabianiu wrażliwości na partnera. Wzajemne dostrajanie się ułatwia z kolei wyrobienie w sobie umiejętności umożliwiających grę w zespole opowiadaczy. Yoshi Oida używa sportowej metafory Brooka, opisując kolektywistyczną etykę oraz praktykę opowiadania historii w *Mahabharacie*:

Podobnie jak w *Konferencji piłków*, byliśmy drużyną opowiadaczy.[...] Żeby ułatwić nam zrozumienie swoich intencji, [Brook] odwołał się do piłki nożnej. W sztuce, jak w meczu piłkarskim, było dwudziestu dwóch graczy i jedna piłka, przy czym piłką była opowiadana historia. Ponieważ jednak wszyscy graliśmy w jednej drużynie, nie miało znaczenia ani kto gra jaką rolę, ani to, że w połowie zamieniamy się postaciami. Wspólnie opowiadaliśmy jedną historię – podając sobie jedną piłkę. Każdy musiał być gotowy do jej przejęcia, kiedy nadchodził czas na jego scenę – po to, żeby dalej opowiedzieć historię.<sup>22</sup>

Jednak konieczność „przejmowania piłki” to coś więcej niż aktorskie treningi, próby, a nawet przedstawie-

<sup>21</sup> *Threads of Time...*, op. cit.

<sup>22</sup> Oida, op. cit.

© All Rights Reserved

Authorised translation from the English language edition published by Routledge, an imprint of the Taylor & Francis Group.

nia. Oida opisuje, jak podczas spektakli *Mahabharaty* aktorzy nie czekali na swoje sceny w garderobach, ale stali w kulisach, patrząc i słuchając, jak rozwija się opowieść w epizodach poprzedzających ich wejście – wszystko po to, żeby przystosować się do zmian i utrzymać „piłkę w grze”. Potrzeba wpassowania się w niewidzialną sieć oddziaływań na zachowanie aktorów poza sceną.

Z kolei pojęcie dynamicznej zależności między wnętrzem a zewnętrzem (przejrzystość) wyjaśnia się na wielu piętach procesu twórczego – od odczuwania przez pojedynczego aktora impulsów, zarówno własnych, jak i odbieranych od partnerów, po dochodzenie do ukrytych warstw tekstu i możliwość transformacji postaci po prostym poziomie osobistej biografii. Relacja wnętrza/zewnątrz wpływa także na indywidualny dobór środków i form artystycznego wyrazu podczas prób oraz przedstawień. Miski na przykład pozwalają precyzyjnie realizować postulat przejrzystości i niewidzialnej sieci. To, jak pojęcia stosowane przez Brooka przenikają przez wszystkie warstwy jego przedstawień, jest charakterystyczne dla właściwego mu pragmatyzmu. Jedyną sankcją dla jego koncepcji jest ich użyteczność. Co więcej – koncepcje te nie tyle narzucane są przez samego Brooka, co pojawiają się jako efekt pracy nad spektaklem.

Bądźmy szczerzy, czy nie zdarza się nam przypadkiem traktować teorii dotyczących procesu powstawania dzieła teatralnego z niedowierzaniem i dystansem? Przynajmniej tych, w których praktycznym i wskazówkowym technicznym w którymś miejscu zaczynają występować miejsca intuicji, rozumieniem pozawerbalnym i ekstatycznym duchowym? Czyż nie czyta się jak baśni o żelaznym wilku relacji o mowie gestów dłoni, która, odpowiednio wyćwiczona, ma być o wiele wymowniejsza (i wiarygodniejsza) od potoków słów? O tym, że aktorzy na scenie powinni móc reagować na kwestie wypowiediane przez partnera, nawet gdy czyni on to w obcym lub w nieistniejącym (wymyślonym) języku – tak głębokie powinno być osadzenie słowa w ciele i w zachowaniu? Ze do rozpoznania prawdy lub fałszu teatralnej sytuacji niepotrzebna jest analiza semantyczna, wystarcza intuicja tudzież „niezwykłe rozwinięte zdolności emocjonalne” wykonawców, gest sceniczny zaś powinien tak przylegać do wyrażanego przezeń uczucia, iżby nie dało się ich w żadnej retoryce rozdzielić?

Brzmi to wszystko jak górnolotna utopia albo jak szamańskie zaklęcia, od zawsze kwitowane pobłażliwym uśmiechem przez doświadczonych, ru-

tynowanych profesjonalistów. Co jednak winni oni zrobić ze swoim wyrozumiałym i pełnym wyższości sceptycyzmem, gdy ze świata zjeżdża do nas przedstawienie, w którym założenia teoretyczne – właśnie te, o których piszą autorzy szkicu o aktorstwie w teatrze Petera Brooka, drukowanego na poprzednich stronach – w tak piękny i przekonujący sposób objawiają swą realność?

Na scenę, która jest tylko pomiarowym prostokątem, otoczonym z trzech stron widzami, a z czwartą czarną kotarą, wchodzi Hamlet. Jest napięty niczym cięciwa łuku. Mówi pierwszy monolog – ten o sprzeciwie wobec jawnej niegodziwości: małżeństwa matki ze stryjem, gdy ledwie ostygło złożone do grobu ciało ojca. Cały jest sprzeciwem; energia wkładana w wyrzucane z warg słowa starczy za całe działanie sceniczne. Kilkanaście minut po rozpoczęciu przedstawienia aktor ocieka potem. A przecież nie ciszał się od ściany do ściany, nie krzyczał. Tylko mówił monolog. Ale jak mówił! Gdy w następnej scenie stanie twarzą w twarz z duchem ojca, podżegaczem do zemsty – zegniesz się z bólu, jakby otrzymał niewidzialny cios. A duch tymczasem nawet nie drgnie. Energia przeznaczona przez ich ciała, bez rozpraszenia