

TRENING AKTORSKI WEDŁUG EUGENIO BARBY

AKTORSTWO – ZASADY, PRE-EKSPRESYWNOSC
ORAZ „TEMPERATURA WLASNA”

Przełożyła Iwona Libucha



Bohaterem przedostatniego rozdziału drukowanej przez nas książki „Twentieth Century Actor Training”, wydanej pod redakcją Alison Hodge przez wydawnictwo Routledge (Londyn 2000), jest Eugenio Barba. Autor tego rozdziału, Ian Watson, wydał wcześniej książkę zatytułowaną „Towards a Third Theatre”, poświęconą Odin Teatret i jego twórcy (Routledge, Londyn 1993). W tym numerze „Dialogu” publikujemy także przemówienie, które bohater artykułu Watsona wygłosił w Hawanie 6 lutego 2002 roku po odebraniu doktoratu honoris causa przyznanego mu przez Instituto Superior de Artes.

Eugenio Barba, jego teatr i szkoła – International School of Theatre Anthropology – obecni są na łamach „Dialogu” od lat.

Autor „Ziemi popiołu i diamentu” opublikował w „Dialogu”:

- „Indyjski teatr kathakali”, nr 12/1979;
- „Teatr-kultura”, nr 5/1980;
- „Antropologia teatru: pierwsze hipotezy”, nr 1/1981;
- „Antropologia teatru: krok dalej”, nr 4/1982;
- „Po tamtej stronie pływających wysp”, nr 5/1985;
- „Teatr eurazjatycki, czyli szansa”, nr 8/1993;
- „Antropologia teatru: geneza, definicja”, nr 12/1993;
- „Trzeci teatr: dziedziczo po nas dla nas samych”, nr 1/1994;
- „Zapiski dla zakłopotanych i dla siebie samego”, nr 10/1996.

Zainteresowanych działalnością Eugenia Barby odsyłamy także do artykułów:

- Ferdinando Taviani, „Obcy» teatr w Holstebro”, nr 5/1985;
 - Iben Nagel Rasmussen „Daleki wschód”, nr 5/1985;
 - Dominika Łarionow „Antropologia teatru Eugenia Barby – próba omówienia”, nr 10/1996;
 - Maria Juszczyk „Jerzego Grotowskiego portrety nieostre” nr 7/2000.
- Informacje na temat Eugenia Barby, Odin Teatret oraz International School of Theatre Anthropology można znaleźć w Kronice w numerach: 10/1972, 8/1974, 12/1984, 2/1985, 3/1986, 1/1987, 5/1988, 1/1990, 12/1991, 7/1994. (Red.)

W maju 2003 roku Eugenio Barba otrzyma tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego.

Konteksty

Eugenio Barba, dyrektor Odin Teatret, należy do nielicznych ludzi teatru, którzy łączą twórczą inwencję artysty z naturą badacza, teoretyka i nauczyciela. Od założenia Odin w 1964 roku Barba stworzył ponad dwadzieścia własnych spektakli, wśród których znalazły się zarówno przedstawienia kameralne, jak i wielkie widowiska plenerowe. Powołał do życia Nordisk Teaterlaboratorium (NTL), jedyny w Europie Zachodniej teatr-laboratorium całkowicie finansowany przez państwo, który oprócz poszukiwań teatralnych zajmuje się działalnością wydawniczą oraz gromadzeniem filmów i nagrań wideo we własnym archiwum. Dysponuje także sprzętem do ich produkcji.

Barba kieruje również założoną przez siebie w 1979 roku International School of Theatre Anthropology (ISTA, czyli Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru), której główne zadanie polega na badaniu związków między współczesnym teatrem Zachodu a tradycyjnymi formami teatralnymi Dalekiego Wschodu. Barba jest nie tylko cenionym praktykiem, lecz także autorem wielu ważnych artykułów i książek na temat szkolenia aktorów, dramaturgii, praktyki scenicznej oraz socjologii teatru. Teoretyczne i praktyczne a-

spekty własnej pracy prezentuje również podczas licznych wykładów wygłaszanych w Europie, obu Amerykach oraz w Azji. Jest statym współpracownikiem lub współredaktorem takich pisma jak *The Drama Review* i *New Theatre Quarterly*. W uznaniu jego dorobku naukowego w 1988 roku uniwersytet w duńskim mieście Aarhus, a w 1998 La Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga w Peru obdarzyły go doktoratami honoris causa.

Wielokulturowość, charakterystyczna dla zawodowych poszukiwań Barby, jest w pewnym sensie odbiciem jego osobistych dziejów. Ten Włoch z pochodzenia w młodości osiedlił się w Norwegii, a zaciągnął się do Norweskiej Marynarki Handlowej, podróżował do najdalszych zakątków Azji. Naukę teatru rozpoczął w Polsce, gdzie bardzo wcześnie, bo w 1962 roku, związał się Teatrem Laboratorium 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego. W 1964 roku założył w Oslo Odin Teatret, który dwa lata później przeniósł do Holstebro w Danii. Tworząc Odin, wzorował się między innymi na szkole kathakali w Cheruthuruthy w Indiach, którą odwiedził we wcześniejszych latach sześćdziesiątych.

Przez wszystkie lata zespół Odin składał się z aktorów pochodzących z różnych krajów. Brak wspólnego

ojczystego języka doprowadził do stworzenia swistego „kreolskiego”, używanego zarówno podczas prób, jak i podczas spektakli, które i tak, ze względu na liczne podróże teatru, częściej prezentowane są za granicą niż w Holstebro.

Barba spędził również wiele czasu na Bali oraz w Japonii, Indiach i Brazylii, pracując z miejscowymi artystami, których zapraszał później na różnorodne warsztaty do ISTA. Trudno się zatem dziwić, że kilkanaście lat temu napisał, że jego poczucie przynależności związane jest bardziej z własnym ciałem niż z granicami państwowymi: „Moja ojczyzna jest moje ciało”¹. W życiu zawodowym Barba wyznaje bardziej tradycyjne poglądy, uważając się za spadkobiercę Stanislawskiego, którego nazywa ojcem współczesnego teatru europejskiego.

Wydaje się jednak, że dużo bliższe związki łączą go z Meyerholdem. Prawdą jest, że w początkach dwudziestego wieku to właśnie Stanisławski rozpoczął poważne studia nad sztuką aktorską, ale Barba odrzucił realizm psychologiczny, będący podstawą systemu Stanislawskiego, na rzecz teatru, który zamiast imitować życie codzienne – poszukuje własnego języka scenicznego i tworzy go. W jego teatrze inscenizacja jest ważniejsza od interpretacji wizji autora, przyczynowe następstwo scen zostało zastąpione montażem poszczególnych epizodów, a związki między aktorem a widownią oraz układ przesirzeni zmieniają się w każdym spektaklu – co bliższe jest wizji teatru stworzonego przez Meyerholda niż przez Stanislawskiego.

Ani związek z tradycją europejską, ani okres – jak sam mówi – „terminowania” u Grotowskiego nie zmniejszyły jego fascynacji teatrem Dalekiego Wschodu. Wszystko zaczęło

się od młodzieńczego zainteresowania religiami Wschodu, a po zapoznaniu się z kathakali objęło także teatr. Barba twierdzi, że przede wszystkim chciał zrozumieć fenomen obecności na scenie. Dlaczego, obserwując dwóch aktorów – nawet jeśli nie znamy konwencji ich gry ani języka, którym się porozumiewają – nie możemy oderwać spojrzenia od jednego z nich, podczas gdy drugi zupełnie nas nie obchodzi? Chęć znalezienia odpowiedzi na to pytanie leży u podstaw jego poszukiwań teatralnych prowadzonych po dziś dzień. Ponad granicami kultur, Barba zajmuje się nie tylko najważniejszymi twórcami teatru europejskiego jak Stanislawski, Meyerhold, Eisenstein, Decroux czy Grotowski, którego uważa za swojego mistrza, lecz także wielkimi artystami azjatyckimi jak Rukmani Devi, Mei Lanfang, Zeami oraz koncepcjami dalekowschodnich widowisk – kathakali, nō, onnogata, barong, Nattyashastra. Przy określeniu jego zawodowej tożsamości należałoby powiedzieć, że jest teatralnym poliglota.

Widać to szczególnie wyraźnie w jego podejściu do kształcenia aktora – a jest to najważniejszy czynnik kształtujący wizję i estetykę tego teatru. To właśnie trening umożliwia specyficzne podejście do pracy nad przedstawieniem i całym procesem prób oraz kształtuje styl najważniejszych spektakli – zarówno wielkich widowisk plenerowych, jak i kameralnych produkcji studyjnych. Badawcze podejście Barby do treningu aktora do dzisiaj wpływa na kształt tworzonych przez niego przedstawień.

Od początku Barba uznał trening za najważniejszy element w swoim modelu teatru. W pierwszych latach istnienia Odin praca zespołu polegała wyłącznie na ćwiczeniach i od tego czasu aktorzy nieprzerwanie doskonaliły swoje umiejętności. Zazwyczaj trening składa się z oddzielnych części poświęconych ćwiczeniom ciała i

głosu – Barba uważa bowiem, że rytmy fizycznych i wokalnych należy poszukiwać niezależnie, aby nie dopuścić do dominacji jednego z nich.

Na tę koncepcję kształcenia aktora miało wpływ wiele czynników – przede wszystkim fakt, że bezpośrednio przed założeniem Odin Barba był asystentem Jerzego Grotowskiego. To właśnie w okresie jego pobytu w Polsce Grotowski opracował swój słynny dzisiaj program treningu aktorów teatru ubogiego i ta koncepcja okazuje się szczególnie bliska Barbie.

Kiedy Eugenio Barba był uczniem liceum przy szkole wojskowej w Neapolu, buntował się przeciw obowiązującej tam dyscyplinie i kultowi autorytetu. Okazało się jednak, że podobne podejście do nauczania mają Grotowski i mistrzowie z akademii kathakali. Świadomość tego faktu przydała mu się niedługo potem: zakładając w Norwegii własny zespół zdawał sobie sprawę zarówno ze swoich braków w fachowym wykształceniu, jak i z ograniczeń młodych aktorów, którzy w przeciwnieństwie do profesjonalistów z Teatru Laboratorium byli absolwentami szkół średnich odrzuconymi przez akademię teatralną w Oslo. Musieli się uczyć, a Barbie brakowało podstaw do tego, aby być ich nauczycielem. Z praktyki wiedział jednak, co można osiągnąć autorytetem i dyscypliną. Korzystając z modelu, który poznał w Polsce i w Indiach, oraz z własnych doświadczeń z Neapolu, narzucił zespołowi reżym intensywnych ćwiczeń. Ich zasadniczym celem było wypracowanie techniki; z czasem jednak stały się one narzędziem badawczym.

Niestety, Barba i jego aktorzy nie tylko nie mieli podstawowego przygotowania, lecz także nie stać ich było na opłacenie nauczycieli. Okazało się jednak, że ta przeszkoda (jak często bywało w zawodowej karierze twórcy Odin) odegrała kluczową rolę w wymyśleniu przyszłej metody pra-

cy. Aktorzy zaczęli uczyć się nawzajem, przekazując innym wiedzę już zdobytą – nawet jeśli byli to umiejętności zupełnie elementarne. W ten sposób pierwsi członkowie Odin stworzyli podstawy późniejszego treningu, według którego mogli szkolić nowych chętnych.

Trening nie był jednak tak hermetyczny, jak mogłoby się wydawać z tego opisu. Po przeprowadzce do Holstebro Barba organizował dla swoich aktorów szereg warsztatów, prowadzonych tak przez reżyserów i artystów teatru europejskiego (między innymi Jerzego Grotowskiego, Ryszarda Ciesliaka, Etienne'a Decroux, Jean-Louis Baraulta i Dario Fo), jak i przez mistrzów wschodnich (byli wśród nich aktorzy nō: Hisao i Hideo Kanze, wybitny wykonawca kyogen – Mannojo Namura, tancerka odissi – Sanjukta Panigrahi). Ponadto uczestniczyli oni w kursach prowadzonych przez aktorów kathakali, nō oraz topeng podczas przejazdów Trzeciego Teatru w Bergamo (1976) i w Bergamo (1977), gdzie podobne do Odin grupy teatralne wyznaczały się doświadczeniami i przyczynowały swój sposób treningu. Niełatwo jest więc ustalić, z jakiego źródła czerpał bezpośrednio Barba opracowując swoją metodę kształcenia aktora – z wyjątkiem oczywistego wpływu, jaki wywarł na niego Grotowski. Porównując jednak dzisiejszy system szkolenia w Odin z różnymi technikami teatru azjatyckiego, można zobaczyć, jak silny wpływ wywarły one na ewolucję metody.

Najbardziej charakterystyczną cechą tej ewolucji było stopniowe odchodzenie od czystego dookolenia techniki w stronę wykorzystania treningu jako formy badania poddaw sztuki sceniczej. Po przeniesieniu teatru do Holstebro skład grupy nieustannie się zmieniał. Kiedy jednak zespół okrępnął, nauka poddała nie była już konieczna. Zgodnie z najlepszymi tradycjami samokształcenia aktorzy pod kierunkiem Barby mogli

¹ *The Way of Refusal: The Theatre's Body in Life*, *New Theatre Quarterly* nr 4 (November) 1988.

wówczas skupić się na rozwoju swoich programów szkolenia. Ich celem było teraz testowanie i zgłębianie własnych możliwości oraz ograniczeń. Tym samym zasady treningu Barby zostały stworzone i ukształtowane indywidualnie przez każdego z wykonawców.

Trening²

Według Barby, trening to „proces określenia samego siebie, proces narzucania sobie dyscypliny, wyrażany w sposób trwały poprzez reakcje fizyczne. Nie liczy się samo ćwiczenie – na przykład skłon czy salto – tylko to, jak ktoś uzasadnia swoją pracę. Uzasadnienie może być banalne lub trudne do wyrażenia słowami, ale jest dostarczalne i oczywiste dla obserwatora”³.

Skoro więc samo ćwiczenie jest mniej ważne niż to, jak aktor wykona je podczas treningu, nie można się dziwić, że Barba nie ustalił obowiązkowego zestawu ćwiczeń ani nie usystematyzował wiedzy, którą adept ci muszą opanować, zanim wystąpią publicznie. Dlatego jedynym sposobem zrozumienia jego metod szkolenia jest przesledzenie, jak zmieniły się one podczas ponad trzydziestu lat działalności Odin. Bo to przecież wspólnie ze swoimi aktorami Barba sformułował założenia treningu, wspólnie z nimi wypracował metodę prób, ściśle się na tych założeniach opierającą, z nimi stworzył swoje najważniejsze przedstawienia.

We wczesnych latach sześćdziesiątych treningi w Odin były zbiorowe. Aktorzy ćwiczyli wspólnie i

² Ze względu na ograniczoną objętość tekstu omawiam jedynie ćwiczenia fizyczne opracowane przez Barbę. Informacje o technikach ćwiczenia głosu można znaleźć w mojej książce *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Theatre*, Routledge, London, New York 1995.

³ Eugenio Barba *Beyond the Floating Islands*, Performing Arts Journal Publications, New York 1986.

każdy z nich uczył się tych samych podstaw akrobatyki, gimnastyki i pantomimy oraz technik wokalnych. Ale nawet w tej wczesnej „kolektywnej” fazie działalności teatru Barba ustalił zasadę, która miała wkrótce stać się znakiem szczególnym jego metody: bardzo rzadko sam uczył (w potocznym sensie tego słowa) – aktorzy przekazywali sobie nawzajem to, co umieli, a on był obserwatorem i przewodnikiem ich działań.

Barba wtedy właśnie zdał sobie sprawę, jak ważny w ćwiczeniach jest rytm indywidualny. Konsekwencją tego odkrycia była stopniowa zmiana samego treningu – technika stawiała się sprawą mniejszej wagi, ważniejsze było teraz odnalezienie wewnętrznego rytmu i tempa. Najpierw aktorzy samodzielnie zgłębiali to zagadnienie, później Barba nadał im zmaganiom kształt tak zwanych ćwiczeń kompozycji. Samo pojęcie kompozycji zapożyczył od swojego mistrza Grotowskiego.

Nie są to bynajmniej żadne określone ćwiczenia w rodzaju przewrotów czy stania na głowie. Mogą to być wszelkie sekwencje ruchów, gdyż najważniejszy jest fizyczny ideogram utworzony przez poszczególne części ciała podczas ruchu. Ideogramy te mogą powstawać na poziomie czysto technicznym, na przykład przez poźnięcie ciała na połowy, z których jed- na porusza się szybko, a druga powoli, po to, żeby wyrazić wewnętrzne napięcie psychiczne. Mogą również brać się z poszukiwań fizycznego wyrazu dla różnorodnych skojarzeń mentalnych – choćby takich jak przedstawienie procesu rozwijania się kwiatu: jego kiełkowania, wzrostu i obumierania – które wpływają na sposób poruszania się aktora w przestrzeni. Torgeir Wethal, aktor Odin, opisał to następująco:

Pozwalasz, aby w tych ćwiczeniach ożyły całe sekwencje działań wewnętrznych. Znajdujesz się w określonej sytuacji osobistej, w konkretnym

miejscu i czasie, i równocześnie wykonujesz ćwiczenie – precyzyjnie i pewnie. Twój ruch wewnętrzny oddziałuje na każdy szczegół ćwiczenia, jego rytm i tempo.⁴

W ćwiczeniach kompozycji aktor bardziej koncentruje się na równowadze napięć mięśniowych oraz/lub skojarzeń psychofizycznych niż na bezbłędnym wykonaniu zadania. Tym samym kładzie większy nacisk na proces niż na produkt, na samo ćwiczenie, nie na naukę danej techniki.

Zmieniając sposób myślenia o szkoleniu aktora, Barba coraz częściej sięgał do improwizacji. Metody improwizacji stosował już podczas prób do spektaklu *Ornitofile* z 1965 roku, ale dopiero od *Min Fars Hus* (Dom mojego

ojca, 1972), czyli prawie dziesięć lat po utworzeniu Odin, przestał korzystać z istniejącego wcześniej tekstu. *Min Fars Hus* był pierwszym spektaklem, który w całości – od pierwszego pomysłu po ostateczną inscenizację – budowany był na próbach. Barba i jego aktorzy stworzyli wymyślony język i zagłębiali się w biografie oraz materiały literacki związane z Dostojewskim, którego życie i dzieło inspirowało przedstawienie. Język, powstały w oparciu o wcześniejsze ćwiczenia wokalne, kojarzył z fonetycznych cech języka rosyjskiego. W ścisłym powiązaniu z poszukiwaniem lingwistycznymi zes-pół budował „fizyczną”

partyturę przedstawienia z improwizacji powstających na bazie aktor-skich reakcji i skojarzeń z wydarzeniami z życia pisarza.

Szczególne naciski, jaki podczas treningów kładziono wówczas na kompozycję, wpłynął na inscenizację *Min Fars Hus*, będącą kombinacją dynamiki ruchowej i swoistej operowości. Partytura wokalna składała się z inkantacji, śpiewów i dialogów, a język zmuszał publiczność do skupienia się bardziej na jego walorach muzycznych niż zawartości semantycznej. Spektakl, oparty na paralelizmie przeżyć aktorów i doświadczeń Dostojewskiego, był głęboko osobisty i – podobnie jak



4 E. E. Christoffersen *The Actor's Way*, Routledge, London, New York 1993.

Trening w Odin Theatre, wczesne lata studenckich lat

poprzednie produkcje Odin – daleki od realizmu.

Podjęcie do improwizacji w *Min Fars Hus* sprawiło, że całkowicie odowiedzialność twórczą za kształt przedstawienia brali na siebie wykonawcy i reżyser. Nie istniało już żadne spójne źródło literackie, które byłoby pomocą podczas prób. W wyniku sprężenia zwrotnego improwizacja ożywiła metody pracy aktorskiej, co w połączeniu z procesem kompozycji i koniecznością poszukiwań indywidualnego rytmu doprowadziło do powstania całkowicie nowego rodzaju treningu.

W dalszym stadium prób nad *Min Fars Hus* jedna z aktorek Odin – Iben Nagel Rasmussen – zaczęła własny trening. Aktorka wykonywała serie takich improwizowanych ćwiczeń wokalnych i fizycznych, które uznała za największe wyzwanie dla siebie – w odniesieniu do własnych umiejętności i słabości. Eksperyment nie mógł pozostać niezauważony w pracującym kolektywnie zespole i stał się tematem żartowych dyskusji pomiędzy inicjatorką, Barbą i resztą aktorów. W rezultacie Barba zaczęła namawiać aktorów do stworzenia własnych metod ćwiczeń i zbiorowy trening został całkowicie zarzucony. Każdy indywidualnie zgłębiał teraz to, co sam uznał za ważne. Działo się to w tej samej sali prób, więc świadomość, że inni oddają się podobnym poszukiwaniom, była wsparciem dla wszystkich.

Równocześnie Barba rozpoczęła systematyczne badania teatru wschodniego z zamiarem odkrycia źródeł szczególnego rodzaju obecności, którą osiągają azjatyccy aktorzy uprawiający tradycyjne formy teatralne. Chciał sprawdzić, czy ich osiągnięcia mogą mieć znaczenie dla pracy aktora zachodniego. Na podstawie badań porównawczych uznał, że niezwykle przekonująca obecność sceniczna aktorów orientalnych bierze się z dwóch podstawowych cech wschod-

niego teatru: ze stosowania wyuczonych technik ciała, których celem jest zerwanie z automatyzmem codziennych reakcji, oraz z istnieniem skodyfikowanych zasad określających wydatkowanie energii podczas przedstawienia⁵.

W życiu codziennym większość czynności wykonujemy automatycznie, ponieważ ciągle je powtarzamy. Ciało „wie”, jak realizować całkiem złożone zadania jak chodzenie lub wspinanie się po schodach, bez potrzeby wcześniejszego ustalenia, które grupy mięśni angażować w ruch. Natomiast w tradycyjnych technikach wschodnich, na przykład w katechaki czy w nō, układ ciała zostaje celowo zniekształcony, głównie przez nietypowe pozycje nóg lub tylko stóp. W katechaki wykonawcy stoją na zewnętrznych krawędziach stóp, z nogami wypchniętymi na zewnątrz, w nō spinają biodra i uginają kolana, przez co zmienia się ustawienie kręgosłupa i inaczej rozkłada się ciężar ciała. Te „zniekształcenia” są podstawą technik, które Barba nazwała pozacodziennymi, czyli wyuczonych zachowań, charakterystycznych dla danej formy teatru i całkowicie różnych od zachowań codziennych. Według twórcy Odin źródłem obecności aktora podczas przedstawienia są właśnie techniki pozacodzinne, umożliwiające pracę na poziomie pre-ekspresywnym, na którym zaangażowanie energii jest ważniejsze od osobistej ekspresji.

W teatrze wschodnim środki ekspresji są rygorystycznie skodyfikowane i całkowicie różne w poszczególnych jego odmianach. Jednakże Barba odkrył, że pomimo istniejących różnic wszystkie tradycyjne for-

my stosują podobne zasady wydatkowania energii. Polegają one na uzyskaniu przeciwstawnych napięć ciała dla uzyskania dynamiki na scenie, na poszukiwaniu równowagi pomiędzy energią użytkowaną w przestrzeni (to jest ruchem) a energią użytkowaną w czasie (to jest dynamicznym bezruchem) oraz na zmianie punktu równowagi ciała dla zróżnicowania napięcia mięśni podczas gry. Wywody Barby można wyjaśnić na następującym przykładzie: nō, taniec odissi oraz tańce bałijskie wymagają od wykonawców przyjęcia nienormalnej postawy ciała po to, żeby zaangażować ich energię. Unieruchomione biodra, przygięte kolana i ślizgowy krok bez odrywania stóp od podłoża, charakterystyczne dla nō, zmieniają normalne ustawienie kręgosłupa, przesuwają punkt równowagi i zmuszają do traktowania tułowia jako całości. Wszystko to stwarza przeciwstawne napięcia w dolnej i górnej części ciała, które zmuszają do szukania nowej równowagi. Trębangi – główny element tańca odissi – wymaga od tancerza takiego manipulowania ciałem, jakby jego biodra, tułów i szyja układały się w literę S.

Deformacja linii kręgosłupa oddziałuje na równowagę aktora i tym samym zmienia rozkład ciężaru ciała, punkt ciężkości oraz pozycję stóp. Podobnie w tańcach bałijskich – tancerze wciskają w ziemię poduszki stóp, unosząc jednocześnie ku górze palce nóg, przez co zmniejsza się ich kontakt z podłożem. Dla kompensacji tancerz porusza się szerokim krokiem i zgina nogi w kolanach, co również zmienia położenie punktu ciężkości oraz układ kręgosłupa. Dzięki tym przystosowaniom rośnie aktywność mięśniowa, co podobnie jak w nō i tańcu odissi, utrzymuje ciało w stanie dynamicznym, nie statycznym.

Znajomość zachodnich form teatralnych pozwalających również osiągnąć kodyfikacji, takich jak pantomi-

ma czy balet, doprowadziła Barbę do stwierdzenia, że zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie obowiązują wiele podobnych reguł. I tak na przykład zasada przeciwstawnych napięć jest niezwykle ważna w pantomimie, a dążenie do zmiany punktu ciężkości jest podstawowym elementem baletu. Co więcej, aktorzy Odin – jak zauważył Barba – również stosowali podobne zasady pracy. Spostrzeżenie to poważnie wpłynęło na jego rozumienie treningu.

Publikacja rezultatów badań i wpływ, jaki wywarły one na pracę Barbę, a także ciągle dyskusje z aktorami doprowadziły do dalszego rozwoju metody indywidualnego treningu. Nastąpiło stopniowe odejście od kompozycji, z jej zastąpieniem na fizyczną ekspresję. Ważniejsze stało się zgłębianie zasad odpowiedzialnych za działanie sceniczne czyli źródeł pre-ekspresywności. Dzieł się z trening według Barbę to – jak twierdzi jedna z jego aktorek: „improvizacja ograniczona przez stosowanie zasad”. Tę definicję wyjaśnia prosty przykład opowiedziany przez innego z aktorów Odin:

Stanie na głowie wymaga opanowania czysto technicznych umiejętności, takich jak ustawienie rąk, nóg i głowy oraz przystosowanie punktu ciężkości i punktu równowagi. Ale opiera się także na zasadzie szybkiego przesunięcia ciężaru ciała ku górze, żeby tracić punkt równowagi, odzyskać go w innej pozycji, utrzymać przez pewien czas, a potem wrócić do normalnej pozycji ciała. Stania na głowie trzeba się uczyć, tymczasem zasada tkwiąca u jego podstaw może być stosowana w wielu sytuacjach, na przykład podczas chodzenia, siedzenia lub pracy z rekwizytem.⁶

System szkolenia Barbę polega więc nie tyle na doskonaleniu tech-

6 Wywiad autora z Torgeirem Wethallem z 2 września 1985, Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro, Denmark.

5 Więcej informacji na ten temat można znaleźć w dwóch esejach Eugenia Barbę opublikowanych w *Dialogu: Antropologia teatru: pierwsze hipotezy*, nr 1/1981 oraz *Antropologia teatru: krok dalej*, nr 4/1982. W tym ostatnim autor definiuje także pojęcie energii. (Przwn. red.)

nicznych umiejętności, ile na zgłębianiu podstawowych zasad, jak ta przedstawiona przed chwilą. Oto co zaobserwowałem podczas jednej z typowych prób, które oglądałem w połowie lat osiemdziesiątych:

W sali znajdowało się pięcioro aktorów – trzy kobiety i dwóch mężczyzn. Wszyscy oni pracowali indywidualnie. Po krótkiej rozgrzewce składającej się z prostych ćwiczeń rozciągających, aktorzy zaczęli pracować samodzielnie. Aktorka 1, siedząc na leżaku, podnosi najpierw prawą, potem lewą rękę. Kręci głową od lewej do prawej strony, a potem w górę i w dół. Wszystkie czynności wykonuje bardzo powoli i precyzyjnie, punktując je krótkimi pauzami. Prostuje się na leżaku, potem opiera na nim i znów prostuje. Powtarza to wiele razy. Podczas wszystkich ruchów jej tułów porusza się jak jedna całość – kręgosłup jest usztywniony, a klatka piersiowa i talia poruszają się razem.

W tym samym czasie w głębi sali Aktor 1 zaczyna stepować. Potem podnosi ręce i w klasycznej pozycji baletowej wykonuje kilka obrotów. Opuszcza ręce i zaczyna coś, co wydaje się zwiyczajnym tańcem, ale bez angażowania w ruch górnej części ciała. Nagle przestaje, wykonuje pad na wyprostowane ręce, podnosi się do pozycji stojącej i tak kilka razy. Kontroluje każdy pad i wykonuje go bardzo dokładnie. Potem wraca do swojego tańca. Tańcząc, okrąża salę, ale od czasu do czasu przerywa i stepuje, tak jak na początku treningu.

Nie da się jasno ustalić, jakie konkretne umiejętności próbują opanować aktorzy. Nie odgrywiają scen z żadnej sztuki. Nic nie wskazuje na to, że pracują nad budowaniem postaci. Pomimo obecności wielu osób w sali prób, każdy z nich działa na własną rękę. Istota sprawy polega na czymś zupełnie innym. Aktorka siedząca na leżaku wyjaśniła mi po pró-

w praktyce kilka podstawowych zasad: ruch jednej tylko części ciała w danym czasie, prowadzenie wzrokiem wszystkich ruchów i segmentację poszczególnych części ciała. Okazało się, że przypadkowe na pozor działania są ściśle kontrolowane, gdyż stosują się do ścisłych wybranych zasad.

Trening a sztuka sceniczna

Fakt, że absolutna większość aktorów Odin, mimo ponad dwudziestoletniego często stażu, jest do dzisiaj czynnie zaangażowana w trening, pokazuje, jak wielką rolę w koncepcji teatru Barby pełni związek między treningiem a sztuką sceniczną.

Barba uważa, że trening aktorski w pewnym sensie przypomina zwykłe ćwiczenia fizyczne. Tak jak stale uprawiany aerobik pozwala na utrzymanie sprawności bez potrzeby opóźniania coraz to nowych umiejętności, tak codzienny trening podczas pracy nad przedstawieniem umożliwia aktorowi ćwiczenie środków wyrazu.

Jednakże to tylko niewielka część prawdy. Codzienny reżym ćwiczeń ma na celu coś więcej niż tylko zwyczajne strojenie instrumentu ciała własnego. Mimo że Barba odznajduje się od treningu, którego głównym celem jest nauka warsztatu, trzeba jasno powiedzieć, że to także sposób rozwijania umiejętności aktorskich. Równocześnie trening pełni ważną rolę w utrzymaniu dyscypliny fizycznej i umysłowej aktora oraz wyostża wcześniej osiągniętą sprawność. W przypadku zespołu Odin – przygotowuje jego członków do dość niezwykłych metod pracy nad przedstawieniem, pozwala im na osobisty rozwój i buduje spójność grupy.

To, że dzisiaj w Odin kwestia przyswajania nowych umiejętności ma drugorzędne znaczenie, wynika z



Sesja treningowa w Odin Teatret.

Fot. Christoph Falke

Jego aktorzy nie muszą dalej opanować nowych ćwiczeń gimnastycznych ani szlifować techniki śpiewu stosowanego w operze pekińskiej, ale przez cały czas pracują nad doskonaleniem pryncypiów sztuki aktorskiej. W ich ramach starają się znaleźć rozwiązanie określonych problemów fizycznych lub wokalnych (na przykład zasadę zachowania kontroli nad ciałem podczas upadków lub najlepszy sposób wykorzystania głosu podczas przedstawień ulicznych). Tym samym i tak nabywają nowych umiejętności, gdyż rozwiązanie, do których dochodzą w wyniku ćwiczeń, wymagają doskonalenia techniki wokalnych i fizycznych, nawet jeśli nie to było celem ich pracy.

Dyscyplina była zawsze ważnym elementem treningu. W młodości Barba narzucił ją sobie, a w pierwszych latach istnienia Odin – członkom zespołu. Jednak wraz z rozwo-

odpowiedzialności za dyscyplinę przejęli aktorzy, którzy sami odpowiadają za harmonogram i zawartość programu ćwiczeń. Jak wspomniano wcześniej, dyscyplina utrzymuje wykonawców w stanie gotowości. Aktorzy Odin ćwiczą ciało i głos, żeby przygotować swoje instrumenty wokalne i fizyczne do przedstawienia. Barba uważa, że ciągły trening nie jest nastawiony wyłącznie na osiągnięcie stanu pre-ekspresywny.

Praca na poziomie pre-ekspresywnym polega na doskonaleniu podstaw sztuki aktorskiej: opiera się na przykład na zmianach normalnego punktu równowagi i punktu ciężkości albo na kontroli przeciwstawnych napięć w ciele aktora. Może również polegać na tym, co tradycyjnie teatry wschodnie nazywają dekonstrukcją i rekonstrukcją ciała, czyli na odejściu od zwykłych wzorów zachowania w

stawiania (spajającej fizyczny i wokalny aspekt gry), wykorzystującej ciało i głos inaczej niż w codziennym życiu.⁷

Trening wpływa nie tylko na ekspresywny poziom gry i na środki ekspresji, lecz także przygotowuje aktorów do procesu prób. Praca nad wszystkimi nowymi spektaklami Odin zaczyna się od wyboru tematu. Czasem, lecz niekiedy, docho- dzą do tego luźne fragmenty tekstów, studiowane podczas prób. Praca nad tekstem zawsze opiera się na impro- wizacjach poszczególnych aktorów. Ich sceny są wydłużane, skracane, zmieniane i łączone na różne spo- soby przez samego Barbę. W końcu montaż przybiera ostateczny kształt i powstaje przedstawienie.⁸

Podczas tworzenia spektaklu im- prowizację wykorzystuje się pod- ośnie jak podczas treningu. W trenin- gu jest ona integralną częścią co- dziennych ćwiczeń, a w pracy dra- matycznej – dostarcza aktorom świeżego materiału, co jest szczegó- lnie ważne, gdyż końcowy montaż jest ustalony i powtarzany w każdym przedstawieniu. Podczas prób akto- rzy sięgają do podstaw improvizacji i zasobu środków wykształconych dzięki ćwiczeniom studyjnym i w ten sposób tworzą coś nowego. Roberta Carreri wyjaśniła to następująco: „Ćwiczeń, aby uzyskać gotowość reagowania i umieć sprostać wyma- ganiom nowego spektaklu”⁹.

Trening jest dla Barby w tym sa- mym stopniu formą osiągnięcia pew- nego stanu mentalnego, co ćwicze- niem i zgłębianiem środków ekspre- sji. Ciągły rozwój własnych metod treningu (przez samodyscyplinę, po-

7 Por. Barba, *Beyond the Floating Islands*, op. cit.

8 Dokładny opis prób wraz z omówieniem metodologii Barby znajduje się w książce Iana Watsona *Towards the Third Theatre...* op. cit.

9 Wywiad autora z Robertą Carreri z 26 sierpnia 1985, Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro, Denmark.

szukiwania i stawianie sobie nowych zadań – fizycznych i wokalnych) jest wyrazem postawy otwarcia na to, co dzieje się tu i teraz. Aktorzy badają potencjał swojego ciała i swojego głosu nie tylko przez ćwiczenia, lecz także przez dyscyplinowanie umysłu. Prawie każdego dnia w Odin wyma- ga się od aktorów, aby przez godzinę lub więcej skupili umysł i ciało na podstawowych zadaniach, nad który- mi właśnie pracują. W tym czasie do- skonala również – chociaż nie wprost – zdolność improvizacji. Ich umysł codziennie zajęty jest bieżącą pracą oraz kwestią potencjalnego wyko- rzystania jej efektów przy następ- nych spektaklach. Według Barby oba aspekty pracy są równowazne, ponieważ dzięki ćwiczeniom fizycz- nym i wokalnemu osiąga się fizyczną biegłość ciała, a dzięki mentalnemu zaangażowaniu – dyscyplinę intelek- tualną. Umysł i ciało włączone są w jednakowym stopniu w proces tre- ningu.

W podejściu Barby do szkolenia bardzo ważny jest również czynnik osobisty. Wymaganie od aktorów od- powiedzialności za własny trening ma między innymi wyrobić w nich poczucie autonomiczności i pozwolić na stworzenie własnych metod pracy bez potrzeby korzystania z jakiegś określonej techniki czy pomocy kon- kretnego nauczyciela. Aktor powi- nien szukać, jak nazywa to Barba, „temperatury własnej”, to jest swo- jego rytmu, swoich mocnych stron, granic własnych możliwości oraz tego, co czyni jego sztukę jedyną i niepowtarzalną.¹⁰ Tak więc, zaczyna- jąc pracę nad nowym spektaklem, aktorzy nie tyle uruchamiają zestaw wyuczonych technik, żeby interpre- tować tekst i realizować wizję reży- serską, jakby to było w teatrze na przy- kład Stanisławskiego, co za pomocą improvizacji badają związki pomię- dzy tematami sugerowanymi im przez

10 Por. Barba, *The Way of Refusal...*, op. cit.

Eugenio Barbę oraz odkrywają „tem- peraturę własną”.

Według Barby „temperatura wla- sna” ma istotny wpływ na reżyserię z powodu napięcia powstającego pod- czas przedstawienia pomiędzy rolą a aktorem. Jego spektakle nie są cał- kowicie podporządkowane ani fik- cyjnemu światu sztuki teatralnej, ani aktorskim umiejętnościom przedsta- wiania tego świata. To ich dialekty- czne przeciwieństwo stanowi istotę przedstawienia i istotę tego, co Barba nazywa teatrem anatomicznym: tea- trem, w którym istnieje ciągła relacja między „zewnątrzną powierzoną działaniom i tym, co tkwi w ich wnętrzu”¹¹.

W teatrze Barby aktor nie tylko odtworza fikcyjną partyturę (czyli działania fizyczne oraz sposób mó- wienia ustalony na próbach i powta- rzany podczas każdego spektaklu), ale również proces spotkania z tą partyturą. Ryszard Cieślak, wyjaśnia- jąc to zjawisko w rozmowie z Ri- chardem Schechnerem, użył metafo- ry opisującej spalanie się świecy pa- lącej się w szklanym kloszu, żeby na przykładzie *Akropolis* pokazać, na czym polega różnica pomiędzy par- tyturą a jego, Cieślaka, spotkaniem z nią podczas spektaklu.

Partytura jest jak szklany klosz, wewnątrz którego płonie świeca. Szkło jest konkretne, istnieje, można na nim polegać. Obejmuje promień i go prowadzi. Ale nie jest płomieniem. Płomień to wewnętrzny proces, który dokonuje się we mnie każdego wie- czora. Płomień jest tym, co oświetla partyturę, tym, co widzowie mogą poprzez partyturę dostrzec.¹²

Cieślak wyjaśniał dalej, jak to się dzieje, że partytura pozostaje taka sama, a płomień zmienia się z przed- stawienia na przedstawienie.

11 *Beyond the Floating Islands*, op. cit.

12 Richard Schechner, *Essays in Perform- ance Theory: 1970-1976*, Drama Book Spe- cialists, New York 1977.

W rozumieniu Barby zmiłany pło- mienia w momencie spotkania z par- tyturą zależą od kilku czynników: re- akcji publiczności na konkretne przedstawienie; psychicznej i emo- cjonalnej odpowiedzi aktorów na to, co dzieje się na scenie i w teatrze; oraz osobistych skojarzeń każdego aktora, związanych z określonymi działaniami i/lub sytuacjami, nad którymi pracował wspólnie z kolega- mi podczas prób. Napięcia powsta- jące na styku zmieniających się re- akcji (czyli płomienia) i stałej par- tytury pozwalają ujawnić się srod- kom niezbędnym do realizacji teatru anatomicznego. Dzieje się tak, po- nieważ partytura stawia opór przez swoją strukturę (to jest przez „ze- wnętrzną powierzoną działaniom”), z którą aktor walczy, aby odsłonić wła- sny proces wewnętrzny:

Przedstawienie jest gęsto utkaną siecią. Musimy przebić się przez tę sieć, aby w jakimś nieprzewidywanym momencie uwolniły się fragmenty naszej przeszłości i nasze doświad- czenia.

Każdego wieczora aktorzy zmagają się z tą siecią, każdego wieczora pró- bują rozbić i zniszczyć sztywną, że- lazną konstrukcję, i to właśnie po- zwala im się odsłonić i zamienia ich w aktorów, a tych, którzy ich otaczają – w publiczność.

Opór, jaki stawia przedstawienie, żeby nie stać się jednoznaczny- m świadectwem, przekształca to przed- stawienie w organizm o zmiennej formie i zmienia gest wyćwiczony na próbach w gest o sile, którą daje im- prowizowana reakcja.

To właśnie przez zbiczność tych przeciwstawnych sił nasze osobiste doświadczenia mogą osiągnąć in- nych...¹³

Zbiczność, o której mowa, ma swój początek w metodzie indywidu- alnego treningu Barby. „Zmaganie z siecią”, do którego przygotowuje się

13 *Beyond the Floating Islands*, op. cit.

W BRZUCHU POTWORA

Przełożyła Iwona Kurz

każdy aktor, rodzi się w sali prób – tam, gdzie codziennie dochodzi do konfrontacji aktorów z własnymi ograniczeniami i talentem.

A jednak to zmaganie ma wymiar społeczny, gdyż w spektakl aktor angażuje się dla publiczności. A zaangażowanie musi być pobudzające, musi – jak mówi Barba – mieć „zdolność wzbudzenia głębokich reakcji” u publiczności. I tylko od treningu zależy, czy tak będzie. To dzięki umiejętnościom konkretnego aktora, zdolnego do wykonania na scenie „prawdziwego działania”, będącego przeciwieństwem zwyczajnego gestu lub ruchu, można zmienić sposób percepcji widzów. Prawdziwe działania powodują, według Barby, „zmianą napięcia w całym ciele”, ponieważ biorą one początek z kręgosłupa: „to nie łokieć porusza rękę ani nie bark porusza ramię. Źródłem wszystkich dynamicznych impulsów jest tułów”. Dynamiczne impulsy to wyuczone działania, biorące się z najbardziej podstawowych zasad, na których każdy aktor opiera swój rzytm ćwiczeń.¹⁴

¹⁴ Por. Eugenio Barba *An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy*, *The Drama Review* nr 4/1997.

© All Rights Reserved

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

Ponieważ Barba przywiązuje tak wielkie znaczenie do zindywidualizowanego treningu, którego inspiracje pochodzą z wielu odrębnych kultur i od wielu nauczycieli, trudno się dziwić, że aktorzy Odin opanowali tyle różnorodnych umiejętności i technik. Gdyby jakakolwiek inna grupa przyjęła tę metodę treningu, efektem jej pracy byłaby najprawdopodobniej taka sama różnorodność. Trzeba jednak pamiętać, że dla Barby samo rozwijanie umiejętności jest drugoplanowym celem treningu. „W zasadach, nie w technice [...], kryje się to, co wspólne dla całej grupy” – napisał William Farinmond, który we wczesnych latach osiemdziesiątych uczynił Odin obiektem badań wykorzystanych później w pracy doktorskiej.

W treningu Barby chodzi o to, żeby podczas pracy nad spektaklem połączyć zasady, pre-ekspresywność oraz inwencję twórczą każdego aktora. Waga, jaką Eugenio Barba przywiązuje do poszukiwań i do procesu treningu sprawia, że ćwiczenia, próby i przedstawienie pozostają ze sobą w nierozdzielalnym związku tworząc nieprzerwany cykl rozwoju i odnowy.

Szczególny rodzaj poruszenia

Lata doświadczeń nauczyły mnie, że tylko definiując sobie na nowo rutynowe terminy robocze, można z nich wydobyc nowe obrazy, smaki i zapachy. Kiedy rzemiosło zaczyna mnie dusić, wówczas jak ożywczy łyk tlenu działa na mnie pytanie, czym jest teatr i dlaczego nie przestają go robić; pytanie o wiedzę, która byłaby zarazem własnym przeciwieństwem, bo natłok doświadczeń wprowadzie krystalizuje tożsamość, ale zarazem stanowi barierę; pytanie wreszcie, gdzie ja i moi towarzysze z Odin Teatru powinniśmy zapłonąć na kolejne dziesięciolecie prestiżu, samotności i dumy. W jakim wietzeniu, zamku czy getcie albo na jakiej dalekiej wyspie moglibyśmy zorganizować kolejny akt wymiany, iluzoryczny i ulotny moment wzajemności i równości.

Gdybyście dzisiaj, moi kubańscy przyjaciele, zapytali mnie, czym jest teatr, odpowiedziałbym: „To szczególnie rodzaj poruszenia”. A to zna-

czy: pewien etos, zachowanie ujawniające pełne uwewnętrznienie rzeczywistości, a jednocześnie mnóstwo przesądów i osobistych przeświadczeń – czyli po prostu wartości stanowiące kompas naszego życia. Poruszać to dla aktora lub reżysera oznacza w praktyce poddać się na całe lata umysłowej i cielesnej dyscyplinie, wykończyć z siebie banały i uprzedzenia własnej kultury i zapuścić się na niebezpieczne obszary inności. Inności o dwojakim obliczu. Jest bowiem inność w nas, ta cząstka wyparta, ukryta w głębi naszej istoty. I jest inność odłączonych i odległych ze względu na charakter, kulturę czy płeć.

Teatr nie jest aktem filantropii, w którym usiłujemy zrozumieć, poznać albo zaakceptować inność. Teatr to walka; oto usiłujemy posiąść innych – twórców, kolegów, widzów, zmarłych – zmieszać się z nimi, pożreć ich, strawić, wchłonać to, co ważne, i wydać to, co zbędne. Konfrontacja z innym to rytuał przejścia, który na nowo pozwala uczestnikom nawzajem rozpoznać swoją wartość i siłę.

Teatr przenosi nas z niskiego szczebla rzeczywistości w rzeczywistość głębokiego istnienia. Przenosi z powierzeni w nieprzejrzysty nurt ta-

Mowa wygłoszona 6 lutego 2002 roku w Hawanie z okazji przyznania Eugenio Barbic doktoratu honoris causa w Instituto Superior de Artes. (Red.)