

Grzegorz Ziółkowski

Z perspektywy piwnicy. Étienne Decroux – przypomnienie

Dla Dobrochny Ratajczakowej

*Przysięgam dokonać tego, co w mojej mocy,
wszystkiego, co w mojej mocy i niczego ponadto.*
Decroux

Twórcze działania ludzi, wśród nich praca teatralna, rozpięte są pomiędzy różnorodnością uwarunkowań a niezbędnością ich przekraczania. Wpisują się tak w długofalowe procesy, jak w krótkoterminowe trendy, w przypadku których więcej zależy od szeregu kontekstów, a mniej od potrzeb czy pragnień tego a nie innego człowieka, jego indywidualnej historii, niepowtarzalności doświadczeń. A przecież twórczość jest w niemniejszym (a pewnie w większym) stopniu pochodną ludzkiej poszczególności, która – co jest raczej regułą niż wyjątkiem – lekceważy sobie grupowe odruchy i wartości przynależne „kolektywnej bestii” (Grotowski). Ludzkie działania w domenie twórczej idą nierzadko „pod prąd”, są „wbrew”, są działaniami, które niczym wartki nurt poruszają stojącą wodę przyzwyczajęń i nawykowych rozwiązań. A przy tym, co trzeba zaakcentować, są to działania konkretnych ludzi, obdarzonych takim a nie innym temperamentem. Jednostki, które nadają ton twórczości swego czasu (nie zawsze od razu słyszalny), są niczym punkty węzłowe czy punkty przecięć – jak punkty skupienia ogniskują uwagę i energię innych. Posiadają, jak mówił Peter Brook, „niezwykle wyczuloną intuicję i, co jest ich ogromną zaletą, trzymają rękę na pulsie”¹. Innymi słowy, są „śluzowymi” regulującymi przepływ energii własnej i innych. W tym ujęciu historia (w tym historia teatru) jawi się jako historia ludzi, ich dążeń, na którą nakładamy siatkę pojęć abstrakcyjnych, porządkujących, szufladkujących i przyspilaających – pozwalających jednocześnie dostrzec dłuższe (przekraczające konkretną biografię) trwanie.

Wróćmy do temperamentu – do tej osobliwej mieszaniny temperatury i tempa, które składają się na wewnętrzną dynamikę danego człowieka. Temperament zostaje najczęściej w procesie socjalizacji „utemperowany”, trzeba jednak pamiętać, że to on stanowi jeden z głównych ludzkich żywiołów. To temperament współtworzy konstytucję/konsystencję człowieka, od niego w wielkim stopniu zależy jego charakter; to on nierzadko wyznacza postawy i współdecyduje o wyborach będących ich pochodną, takich jak dla przykładu podbój czy wycofanie. Nie znaczy to rzecz jasna, że należy pozostawać w jego niewoli, trzeba jednak pamiętać, iż dążenie do przemiany na tym polu obarczone jest ryzykiem, może się równać bowiem ingerowaniu w naturę, igraniu z jej potencją. Istnieje wiele dyscyplin operujących precyzyjnymi narzędziami stworzonymi przez tradycję (tzn. nie przez jednego człowieka, ale przez pokolenia ludzi, którzy udoskonalali lub/i dostosowywali do wyzwań swojego czasu to, co wypracowały osoby przed nimi), które umożliwiają pracę w tej dziedzinie. Temperament, ów wewnętrzny temporytm (Stanisławski) wydaje się jednak być w człowieku czymś prymarnym, „pierwotnym” (Grotowski), czymś, co wiąże się z „pokusą główną” (Grotowski), do której zaspokojenia dochodzi czasem na terytorium twórczych działań.

Na terenie sztuki (w tym na terenie teatru, tutaj pojmowanym jako sztuka) działali i działają ludzie, których temperament skłaniał i skłania do sytuowania się poza głównym

¹ Peter Brook *Grotowski, Sztuka jako wehikul*, przekład na podstawie tłumaczenia Magdy Złotowskiej przygotował Grzegorz Ziółkowski, w: tegoż *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, wybór Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski, opracowanie Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 34.

nurtem, często w cieniu, w „drugim szeregu”². Ich praca współtworzy tę słabo widzialną, „podziemną historię teatru” (Barba), której wydarzenia choć nie są spektakularne, nagłośnione i szeroko komentowane, pozostawiają trwały ślad w tych, którzy wzięli w nich udział bądź byli ich świadkami. Mowa tu również o tych zdarzeniach, które choć nie spełniły się w domenie przedstawień, zaistniały w zamyśle lub doprowadzone zostały na granicę pokazu (jak miało to miejsce np. ze spektaklem uczniów Jacques’a Copeau *Kantan*, opartym na tekście dramatu *nō*, którego otwarte prezentacje w 1924 roku zostały odwołane w związku z urazem kolana jednego z aktorów³). Powtórzę – historia teatru jawi się w tej perspektywie jako historia usiłowań ludzi, a nie tylko historia realizacji czy, dajmy na to, architektury teatralnej.

Jedną z takich osób chciałbym dziś w tym tekście okolicznościowym⁴ przywołać – przede wszystkim dlatego, że reprezentuje ona swoją pracą i postawą wartości, które są mi bliskie: niezależność, osobność, konsekwencję i bezkompromisowość, a przede wszystkim umiejętność wsłuchania się w swoje powołanie. Myślę tutaj o osobie słabo w Polsce znanej (co jeśli dziwi, to chyba tylko dlatego, że Grotowski wielokrotnie w wykładach paryskich wspominał o niej z podziwem, a jak wiadomo nie rozdawał pochwał ot tak, do czego wróczę na końcu tego tekstu). Mówię o postaci, której zarzucano brak poczucia humoru (też jakże ludzkiej właściwości), upodobanie do abstrakcji i kostyczny rygorizm; postaci, której temperament kazał pozostawać z dala od światowych scen, prowadzić szkołę w piwnicy własnego domu i podążać za swą wizją, by zaspokoić „pokusę główną” – by poprzez mózół pracy uchwycić lekkość, piękno i poezję człowieczego ruchu. Mówię o jednym z „założycieli tradycji” (Barba), o jednym z ojców teatru pojmowanego jako wyzwanie etyczne, o francuskim pedagogu i badaczu granic ludzkiej ekspresji – Étienne Decroux (1898–1991).

To on w pierwszej połowie ubiegłego stulecia stworzył nową formę sztuki teatralnej – mim ciała, czy inaczej mim cielesny, którą w drugiej połowie cyzelował i doprowadzał do swojskiego pojmowanego ideału. Był przy tym „apodyktyczny, wymagający wobec siebie i swoich uczniów, w zamian za trud nie oferował ani kariery, ani powodzenia u publiczności”⁵.

Nieraz podkreślał, iż „nie można teatru oddać na usługi rozrywce”. Nic dziwnego, że odrzucił model dziewiętnastowiecznej pantomimy iluzyjnej, tzw. pantomimy komicznej czy pantomimy białej twarzy, opartej na użyciu naśladowczej gestykulacji i mimiki celem zabawienia widza. Poddał ciało aktora wymagającemu treningowi i wpisał je w precyzyjne układy ruchów komponowanych na wzór partytur tanecznych, od tańca różniące się „zakorzeniem” – mocną podstawą, jakby wmurowaną w ziemię dolną połową ciała. Akcent położony został na korpus (inspiracja m.in. rzeźbami Auguste’a Rodina) – „ciężka bryła miała naśladować efemeryczną myśl”⁶, przez co eliminował sentymentalizm, znajdujący wyraz dla siebie w gestykulacji i mimice. Jego wychowankowie dzięki pracy ciałem, z ciałem i nad ciałem mieli poznać część prawdy o człowieku; metaforycznie można powiedzieć, iż Decroux wyznaczał im zadania „prometejskie”: wysyłał, by skradli bogom ogień⁷. Jego

² Grotowski wspominał w sfilmowanym wywiadzie z Marianne Ahrne (RAI 1993), że jako dziecko usłyszał od prywatnego nauczyciela przepowiednię, iż wszystko, czym się będzie zajmował i tak w końcu zmieni się w pustelnię.

³ Zob. Nicola Savarese *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, translated from the Italian by Richard Fowler, updated version revised and edited by Vicki Ann Cremona, Holstebro – Malta – Wrocław 2010, s. 503.

⁴ Dalej korzystam częściowo ze swojego referatu „Étienne Decroux – założyciel tradycji. Polska recepcja”, wygłoszonego na konferencji na temat laboratoriów teatralnych, zorganizowanej przez Ośrodek Grotowskiego we Wrocławiu w kwietniu 1997 roku. Tekst ten nie ukazał się drukiem.

⁵ Agnieszka Łukaszewicz-Posyniak *Decroux – mim cielesny*, „Dialog” 1999 nr 2, s. 153.

⁶ Tamże, s. 155.

⁷ Zob. Deidre Sklar *Etienne Decroux’s Promethean Mime*, w: *Acting (Re)Considered*, ed. Phillip Zarrilli, London New York 1995, s. 108–120. Por. 2 wyd. z 2002 roku. Pierwodruk: „The Drama Review” 1985 nr 4.

adepti przypominają jego słowa: „Gdy widzę choćby jednego aktora przewyciężającego siłę ciężkości, to tak jak bym widział całą ludzkość powstającą z kolan”. Trening, jaki stworzył i który przez całe życie ulepszał – widząc sens pracy teatralnej w p r o c e s i e doskonalenia, a nie w p r o d u k o w a n i u kolejnych przedstawień – był emanacją tego światopoglądu. Decroux szukał w teatrze chwil, określanych przez psychologów jako stan „przepływu” (*flow*)⁸, w których aktor – w przebłysku geniuszu – był cały sobą i spełniał się w działaniu; kiedy wszystkie jego działania były żywe i celowe, choć obserwatorowi z zewnątrz mogły się wydawać nazbyt sformalizowane. Podpatrywał ludzi, którzy całkowicie oddawali się wykonywanym czynnościom: jego „nauczycielami” byli rzemieślnicy, sportowcy, artyści cyrkowi. Na tej bazie (choć nie tylko na niej) tworzył etudy indywidualne, partnerskie i zespołowe, w których starał się uchwycić trzy epoki rozwoju ludzkości, wyróżnione na podstawie stopnia zaawansowania technologicznego człowieka: „pierwotną”, kiedy to człowiek operował niewyszukanymi narzędziami, takimi jak np. zaostzony kij; „rzemieślniczą” oraz „industrialną”, zdominowaną przez taśmową produkcję fabryczną. Ciekawe, jak odniósłby się w swej pracy do epoki cyfrowej?

Decroux, wizjoner i praktyk w jednej osobie, był zdania, że tylko pasja i wyrzeczenie mogą zaowocować znaczącymi, trwałymi efektami w teatrze, którego patronem pozostaje Proteusz. Stworzył dla siebie i dla innych gramatykę ekspresji fizycznej, posiadającej jednak zawsze wymiar poetycki i zakorzeniającej się w metaforze, tak aby można wyrażać siebie w języku cielesności. W odosobnieniu, na obrzeżach światowego centrum artystycznego, jakim na początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku wciąż pozostawał Paryż, wzorując się na swym mistrzu Copeau⁹, stworzył własną szkołę – jedno z pierwszych po drugiej wojnie światowej laboratoriów teatralnych. Wcześniej, w latach trzydziestych, wspólnie z Jeanem-Louise Barraultem (1910–94) wypracował zrab ćwiczeń mimicznych, alfabet nowej sztuki. W latach czterdziestych związał się z Atelier Charlesa Dullina (1885–1949), o którym Antonin Artaud (1896–1948) pisał, że nie jest „przedsiębiorstwem, ale laboratorium badawczym”¹⁰. Wtedy założył też własną szkołę w rodzinnym domu, znajdującym się na robotniczych, południowo-zachodnich przedmieściach Paryża – w Boulogne-Billancourt¹¹. Jednak przełomowy okazał się dlań rok 1962, kiedy podjął decyzję, że poświęci się całkowicie działalności w szkole, co stało się po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, gdzie przez pięć lat (1957–62) występował i nauczał. Tuż przed wyjazdem do Ameryki prowadził też zajęcia w słynnej szkole teatralnej Piccolo Teatro w Mediolanie, którą przejął z rąk innego ważnego dla współczesnego teatru francuskiego i światowego pedagoga, Jacques’a Lecoqa (1921–99)¹².

Jak już zostało powiedziane, znajomość działalności twórczej i pedagogicznej Decroux była i jest w Polsce bardzo nikła (pewnie właśnie z uwagi na fakt, że twórca nie reżyserował przedstawień, a był „jedynie” nauczycielem). Nie zmieniła tego stanu rzeczy publikacja przez Państwowy Instytut Wydawniczy jego książki *O sztuce mimu*¹³ (*Paroles sur le mime*) w 1967 roku, a więc cztery lata po wydaniu oryginału. Nie bez znaczenia było to, że antologia tekstów francuskiego twórcy, dziś stanowiąca antykwaryczny rarytas, nie została opatrzona komentarzem – czy to w formie wstępu, czy posłowia, lub odredakcyjnych

⁸ Zob. Michały Csikszentmihalyi *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. Magdalena Wajda-Kacmajor, Taszów 2005.

⁹ Wśród osób, które widziały zamknięty pokaz *Kantan*, był m.in. Decroux.

¹⁰ Antonin Artaud *Atelier Charles Dullina*, w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, Warszawa 1966, s. 167.

¹¹ Notabene w Boulogne-Billancourt urodziła się w marcu 1939 roku Ariane Mnouchkine.

¹² Zob. Jacques Lecoq *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, przeł. Magdalena Hasiuk-Świerzbńska, konsultacja Katarzyna Regulska, Wrocław 2011; Grzegorz Ziółkowski *Jacques Lecoq – między mimem a teatrem gestu*, „Didaskalia” 2000 nr 35 oraz tegoż *Ciało w ruchu*, „Didaskalia” 2001 nr 46.

¹³ Étienne Decroux *O sztuce mimu*, przeł. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1967.

przypisów, mimo że *O sztuce mimu* nie jest książką łatwą w lekturze, zawiera sporo odnośników do wydarzeń słabo w Polsce znanych nawet fachowcom, a na dodatek poetycki styl Decroux domaga się objaśnień. Co więcej, książka ta spotkała się ze słabym odzewem w polskiej prasie teatrolologicznej. Jedynie „Dialog” opublikował krótką recenzję autorstwa Janiny Hery – znawczyni pantomimy i sztuki mimu¹⁴ – zatytułowaną „*O sztuce mimu*”, czyli *pretensjonalność*¹⁵. Warto odnieść się do dwóch spośród zarzutów badaczki.

Po pierwsze, teza, iż „całość zmierza do przekonania nas o wyższości sztuki mimu nad teatrem słowa, przy jednoczesnym przyznaniu słowu mocy wyrażania spraw niedostępnych mimowi i uznaniu niemal klęski swych poczynań”¹⁶ nie wydaje się słuszna o tyle, że Decroux nigdy nie zrezygnował w swej pracy z dźwięku i zamierzał skierować sztukę mimu w stronę tzw. mimu wokalnego, w którym przedmiotem badań była chwila narodzin artykułowanego głosu. Warto też przypomnieć intencje, jakie towarzyszyły młodemu, dwudziestopięcioletniemu Decroux, gdy pojawił się w szkole Copeau w 1923 roku. Późniejszy twórca sztuki mimu zrazu miał zamiar pobierać lekcje... pięknego mówienia – chciał zostać oratorem, „trybunem” klasy robotniczej, z której się wywodził¹⁷. Poza tym należy pamiętać, że w latach 1926–45 Decroux pracował jako aktor, kreując sześćdziesiąt pięć ról teatralnych i występując w trzydziestu filmach¹⁸.

Ingemar Lindh (1945–97), jego uczeń w latach 1966–69, założyciel Institutet för Scenkonst w Sztokholmie¹⁹ i współpracownik Eugenia Barby w ramach International School of Theatre Anthropology²⁰, w trakcie wykładu wygłoszonego we wrocławskim Ośrodku Grotowskiego w kwietniu 1996 roku w ramach cyklu spotkań seminaryjnych poświęconych francuskiemu artyście i warsztatów przybliżających podstawowe zasady mimu cielesnego²¹, wspominał, iż autor *Paroles sur le mime* w odpowiedzi na pytanie o podstawową inspirację w pracy aktora wskazał właśnie na słowo. Był przecież miłośnikiem literatury francuskiej, głównie powieści Victora Hugo i wierszy Charlesa Baudelaire’a, i wiele pomysłów na etudy czerpał właśnie z literatury. Ponadto Decroux mawiał, że idealny aktor powinien posiadać umysł Hugo i ciało Barraulta.

Również goszczący we Wrocławiu miesiąc później Thomas Leabhart (ur. 1944)²² przychylił się do twierdzenia, iż „intencją Decroux nie była obrona niemego mimu cielesnego,

¹⁴ Janina Hera jest autorką obszernego tomu *Z dziejów pantomimy* (Warszawa 1975), a także haseł w Encyklopedii PWN dotyczących mimu i pantomimy. Oprócz tego napisała książkę *Henryk Tomaszewski i jego teatr* (Warszawa 1983).

¹⁵ Janina Hera „*O sztuce mimu*”, czyli *pretensjonalność*, „Dialog” 1967 nr 12. (Gwoli ścisłości dodać trzeba, że na łamach „Teatru” pojawiła się też wzmianka informująca o wydaniu: *Teatr na półkach księgarskich. Trzy nowości*, „Teatr” 1967 nr 13).

¹⁶ Tamże, s. 112.

¹⁷ Decroux zawdzięczał lewicowe poglądy ojcu-murarzowi, który zabierał go także na wystawy sztuki nowoczesnej i do *Café Concert*, kształtując w ten sposób wrażliwość syna. Po jego śmierci twórca zamieszkał w domu przez niego zbudowanym w Boulogne-Billancourt.

¹⁸ Zob. Thomas Leabhart *Introduction*, w: *Words on Decroux*, „Mime Journal” 1993–94, s. 6.

¹⁹ Instytut powstał w 1971 roku. Przedtem Lindh prowadził u boku Decroux staże w Amsterdamie, Holstebro oraz w Szwecji.

²⁰ Eugenio Barba i Nicola Savarese zamieścili w *Słowniku antropologii teatru* zdjęcia ćwiczeń Decroux w wykonaniu Lindha, zrobione w trakcie ISTA w Volterrze w 1981 roku. Zob. Eugenio Barba, Nicola Savarese *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s. 55–56, 134–135.

²¹ W kwietniu 1996 roku Lindh poprowadził we Wrocławiu pięciodniowe warsztaty, wygłosił wykład *Étienne Decroux – sztuka mimu*, pokazał wyreżyserowany przez siebie monodram *Popolo* (wg tekstu Henri Pichette’a *Toi qui es peuple et mal leche*), w którym wystąpił Roger Rolin. Spotkanie uzupełnione zostało projekcją filmu *Pamięci Étienne Decroux* (zob. przyp. 32).

²² Była to druga wizyta Thomasa Leabharta – po raz pierwszy artysta gościł w Polsce w 1976 roku na warsztatach w Studenckim Teatrze Pantomimy „Gest” we Wrocławiu. W maju 1996 roku Leabhart poprowadził warsztaty, wygłosił wykład, zademonstrował etudy Decroux *Pracznia* i *Cieśla* oraz przedstawił spektakl *Prosta*

jako sztuki niezależnej”. Leabhart – autor książki *Modern and Post-Modern Mime* i wydawca czasopisma „Mime Journal”, prowadzący zajęcia w kalifornijskim Pomona College w Claremont i współpracujący z ISTA – w latach 1968–72 uczył się u Decroux, u którego pełnił też funkcję asystenta i tłumacza na język angielski, gdyż w szkole naukę pobierało w tamtych latach zaledwie kilku Francuzów, a resztę uczniów stanowili młodzi ludzie przyjeżdżający z całego świata. Redaktor „Mime Journal” upatrywał przyczyn skupienia się Decroux na możliwościach wyrazu cielesnego w genezie nowoczesnego mimu. Copeau (inspirator jego powstania) był wizjonerem, pragnącym stworzyć teatr łączący tekst, ruch i surową oprawę sceniczną²³. Aby zrealizować swój zamysł, zaprojektował zestaw ćwiczeń, w których oddzielił działanie od wypowiedzania tekstu.

Zrobił to, żeby dokładniej przyjrzeć się wszystkim elementom z osobna. Nowoczesny mim ma swój początek właśnie w ćwiczeniach stworzonych do celów pedagogicznych. Etiudy te nie odpowiadały temperamentowi Decroux, który był klasykiem i purystą²⁴.

Uczeń Copeau skoncentrował się więc w swych poszukiwaniach na ekspresji fizycznej, dając tym samym początek mimowi ciała. Nie znaczy to jednak, że zamierzał zrezygnować z głosu.

Wspomniałem, że i Lindh, i Leabhart związani byli z ISTA Eugenia Barby²⁵. To właśnie Barba, niestrudzenie promujący pracę Decroux, wielokrotnie wskazywał na znaczenie francuskiego twórcy dla własnej koncepcji. Włoski reżyser, szkicując pod koniec lat siedemdziesiątych zarys swej teorii i powołując do życia ISTA, chciał w praktyce sprawdzić hipotezę o transkulturowych zasadach obecnych w praktykach klasycznych teatrów wschodu i w systemie mimicznym Decroux (uwaga: praca francuskiego artysty była jego zdaniem równie precyzyjna co wielowiekowe konwencje azjatyckich performansów obrzędowo-widowiskowych)²⁶. Na przykład zaczerpniętą z pism Decroux regułę zachwiania równowagi uznał Barba za jedno z podstawowych prawideł rządzących obecnością aktora/aktorki „w sytuacji zorganizowanego przedstawienia”²⁷.

Kolej na drugi zarzut Janiny Hery, iż artykuły Decroux są abstrakcyjne („Nie płyną z nich dostatecznie konkretne i nowe wnioski dla ludzi uprawiających dziś pantomimę, mniej jeszcze dla ludzi teatru słowa”), a ich stylistyka mglista („Myśli te, niestety, podane są na ogół w formie uniemożliwiającej zrozumienie ich do końca”²⁸). Publikacja Decroux, na którą składały się artykuły z lat 1931–61, była swoistym świadectwem drogi twórczej, odzwierciedlającej osobowość artysty; stanowiła konstelację tekstów, z których spora część posiadała charakter manifestów artystycznych. Toteż książka ta nie mogła spełnić roli, jaką przypisywała jej autorka recenzji – nie mogła stać się podręcznikiem, instrukcją dla młodych adeptów pantomimy²⁹.

rzecz na motywach niepublikowanych notatek Gertrudy Stein. Program ten zrealizował w pierw w szczecińskim Teatrze Kana, a potem we wrocławskim Ośrodku Grotowskiego.

²³ Zob. Piotr Szymanowski *Copeau i jego teatr-laboratorium*, „Dialog” 1970 nr 10; John Rudlin *Jacques Copeau: w poszukiwaniu szczerości*, przeł. Justyna Golińska, „Dialog” 2002 nr 4; Jane Baldwin *Michel Saint-Denis: kształcenie aktora kompletnego*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, „Dialog” 2012 nr 1.

²⁴ Thomas Leabhart *Modern and Post-Modern Mime*, s. 42.

²⁵ Należy przypomnieć, że Leabhart prowadził warsztaty, prezentował swoją pracę, w tym swój spektakl, również w ramach „polskiej” ISTA w Krzyżowej i we Wrocławiu w kwietniu 2005 roku.

²⁶ Zob. Eugenio Barba *Antropologia teatru: krok dalej*, przeł. Piotr Szymanowski, „Dialog” 1982 nr 4, s. 85.

²⁷ Zob. Eugenio Barba, *Poszerzenie*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese *Sekretne sztuka aktora*, s. 153.

²⁸ Janina Hera „O sztuce mimu”, czyli *pretensjonalność*, s. 113.

²⁹ Wspomniane wyżej zadania spełniała *Sztuka pantomimy* Rudolfa Sławskiego, podręcznik wydany dwa lata wcześniej. Zob. Rudolf Sławski *Sztuka pantomimy*, przeł. Jerzy Litwiniuk, Warszawa 1965.

Decroux znany był z posługiwania się w pracy metaforami i zaskakującymi analogiami. Podsuwając studentom tematy improwizacji, wytykając błędy w wykonaniu etiudy czy naprowadzając ich na właściwe rozwiązanie, używał zagadkowej, z pozoru tylko sobie znanej, terminologii. Był to język teatralnej kuchni, skrótu – stosowany w momencie rodzenia się danej sceny. Ludzie teatru dobrze wiedzą, że w takich sytuacjach nieraz brakuje dopracowanych sformułowań, a reagować trzeba błyskawicznie³⁰. To właśnie ów roboczy język Decroux przeniósł na karty swojej książki. Poza tym nie cierpiał eksponowania linii narracyjnej w tworzonych przez siebie scenach, które miały być „wymownym, symbolicznym kolażem, wywołującym w odbiorcy rozproszone, ale jednocześnie intensywne uczucia”³¹. Nic dziwnego więc, że omawiając działania swych wychowanków, korzystał ze specyficznego i hermetycznego języka.

W polskich pismach naukowych ukazały zaledwie dwa krótkie studia poświęcone działalności Decroux³². Pierwszy tekst to artykuł Zbigniewa Taraniienki *Teoria mimu czystego Étienne Decroux* z 1973 roku³³, sytuujący działalność francuskiego pedagoga w kontekście Wielkiej Reformy i uznający go za spadkobiercę idei nadmarionety Craiga³⁴. Artykuł przywoływał jedyne polskie prezentacje etiud pantomimicznych, bezpośrednio odwołujących się do praktyki francuskiego artysty – programy *Medytacja* oraz *Przewodnik, Stwory, Improwizacja jazzowa* i *Improwizacja otwarta*³⁵, zrealizowane przez grupę pantomimiczną prowadzoną przez Aleksandra Jochweda, jedyne polskiego ucznia Decroux, który poznał system mimu cielesnego z pierwszej ręki w trakcie studiów w Paryżu w latach 1967–68³⁶. W krótkiej recenzji wspomnianych prezentacji, zamieszczonej w piśmie „Świat”, Aleksandra Ostrowska zwracała uwagę na ich surowość („biała arena, nieruchome światło, ciemne trykoty, brak muzyki”) i podkreślała, że twórcom chodziło o stworzenie „pantomimy antyklasycznej”. Słowa te potwierdzają, iż zamiarem Jochweda było przeniesienie

³⁰ Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Petera Brooka: „Wybitni aktorzy, podobnie jak wszyscy wielcy artyści, istotnie dysponują pewnym tajemniczym mechanizmem psychicznym, półświadomym i głęboko ukrytym (oni sami nazywają to «instynktem», «głosem wewnętrznym»), który pozwala im samodzielnie rozwijać wyobraźnię i doskonalić kunszt. Szczególne te przypadki rządzą się własnymi, szczególnymi regułami: jedna z największych aktorek naszych czasów, pozornie nie stosująca w próbach żadnej metody, ma w istocie własny, osobliwy system, który potrafi wyrazić tylko w języku kuchni. «Dziś gniecemy ciasto» – powiada do mnie na przykład. «Potrzymajmy to jeszcze, żeby się lepiej przypiekło». «Trzeba trochę drożdży». «Teraz polejemy tłuszczkiem»”. (Peter Brook *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, Warszawa 1981, s. 48.)

³¹ Thomas Leabhart *Modern and Post-Modern Mime*, s. 51.

³² Decroux nie miał też szczęścia w polskiej telewizji – w 1994 roku telewizyjna „Jedynka” nadała ważny film dokumentalny zrealizowany dla francuskiej „La Sept”, zatytułowany *Pamięci Étienne Decroux* (Pour saluer Étienne Decroux, reż. Jean-Claude Bonfanti, Atmosphere Communication, FR 3 Oceaniques 1992). Miało to miejsce w nocy z 12 na 13 lipca 1994, między godziną 1:00 a 2:10. Oczywiście, w dobie internetu kwestia dostępu do materiałów audiowizualnych i tekstów wygląda zupełnie inaczej.

³³ Zbigniew Taraniienko *Teoria mimu czystego Étienne Decroux*, „Studia Estetyczne”, t. X, Warszawa 1973.

³⁴ Warto przypomnieć, że Copeau w trakcie wizyty we florenckiej szkole Craiga, słynnej Arena Goldoni, w 1915 roku zainteresował się maskami. Wkrótce potem sam wprowadził je do swej praktyki reżyserskiej i pedagogiki, w której zajęły naczelną rolę obok improwizacji. Sam Decroux wskazywał również na tę zależność w artykule *Gordon Craig* zamieszczonym w *O sztuce mimu*, s. 18–29.

³⁵ Praca ta toczyła się w klubie „Hybrydy” i pokazywana była w warszawskiej „Stodole” odpowiednio w styczniu i maju 1969 roku. Na temat sceny w klubie „Hybrydy” patrz *Teatry studenckie w Polsce*, pod red. Jerzego Koeniga, Warszawa 1968.

³⁶ Drugi rozdział pracy magisterskiej Agnieszki Posyniak poświęconej Decroux, zatytułowany *Urzeczywistnienie idei – szkoła w Boulogne-Billancourt*, napisany został w oparciu o notatki Aleksandra Jochweda, sporządzone w trakcie jego pobytu w Paryżu. Warto przypomnieć też, że to właśnie Jochwed podsunął Jerzemu Litwiniukowi do tłumaczenia książkę Decroux. On również jest autorem obszernego wstępu *Trzy myśli o pantomimie* do polskiej edycji książki Rudolfa Sławskiego, w którym oddał honory Decroux: „Wiek XX jest więc ponownym, zapoczątkowanym przez Francuzów, odrodzeniem pantomimy, do którego przyczynił się głównie wielki «gramatyk mimu» – Étienne Decroux”. (Aleksander Jochwed *Trzy myśli o pantomimie*, w: Rudolf Sławski *Sztuka pantomimy*, s. 13).

doświadczeń paryskich na polski grunt³⁷. Recenzentka wskazywała też na szczególne znaczenie improwizacji:

Każdy spektakl jest traktowany po prostu jak zwyczajna próba: mówią do siebie, urywają gest, zaczynają od początku. Na oczach publiczności rozpoczyna się koncentracja i szukanie właściwego ruchu³⁸.

Przywołuje to na myśl specjalne, piątkowe pokazy w piwnicznej salce szkoły Decroux, na które mistrz zapraszał gości, pozwalając uczniom na konfrontację z wybranymi widzami.

Drugi ze wspomnianych tekstów to fragment napisanej na Uniwersytecie Warszawskim pracy magisterskiej Agnieszki Łukasiewicz-Posyniak, opublikowany na łamach „Dialogu” w 1999 roku. Artykuł zatytułowany *Decroux – mim cielesny* to kompetentne studium kreślące podstawowe założenia pracy francuskiego artysty, które stanowi obecnie podstawową obok *O sztuce mimu* pozycję w polskojęzycznej literaturze przedmiotu³⁹. Jedno ze zdań tego tekstu budzi jednak wątpliwość i domaga się komentarza: „Decroux pozostał niespełnionym wizjonerem” (autorka posłużyła się tym sformułowaniem, porównując Decroux z Grotowskim)⁴⁰. Cóż, francuski twórca odnalazł swoje powołanie w pracy pedagogicznej, nie był reżyserem przygotowującym kolejne spektakle. Z konsekwencją sprawdzał w praktyce badawczo-dydaktycznej swe idee, wykształcił też wielu uczniów, rozsianych obecnie po całym świecie⁴¹, toteż trudno mówić w jego przypadku o „niespełnieniu”.

W sposób nieunikniony nazwisko „Decroux” pojawia się w polskiej literaturze teatrologicznej w kontekście dokonań Henryka Tomaszewskiego, który pracą francuskiego twórcy interesował się już w połowie lat pięćdziesiątych:

Oczywiście, tworząc szkołę, brałem pod uwagę elementy ważne, już istniejące w pantomimie. Nie są mi obce wpływy pantomimy francuskiej, np. z zakresu samej techniki pantomimicznej, teorie Étienne’a Decroux o przejmowaniu przez aktora cech przedmiotów z otaczającego świata⁴².

We wstępie do książki poświęconej wrocławskiemu artyście z 1983 roku Janina Hera pisała:

W twórczości swej wyróżnia Tomaszewski trzy okresy: okres fabularny (gdy pomysłów do scenariuszy i inspiracji dostarczała mu literatura), okres puryzmu (gdy temat odnajdowany był przez ruch) i wreszcie trwający do dziś okres pantomim spektaklowych⁴³.

³⁷ W programie pokazów w „Stodole” Jochwed pisał: „Edukacja podstawowa mima to ogromna i skomplikowana technika pantomimiczna, badanie nieskończoności gestów, układów, poruszeń. Aby je lepiej poznać, musi iść jak najdalej w teren mimu czystego”. Wszelako zespół Jochweda nie przetrwał długo; sytuacja polityczna zmusiła kierującego grupą do przerwania działalności i wyjazdu z kraju – do duńskiego Århus, gdzie związał się z zespołem Blå Hest.

³⁸ Agnieszka Ostrowska *Trudna sztuka gestu*, „Świat” z 15 czerwca 1969, s. 4.

³⁹ Agnieszka Łukasiewicz-Posyniak *Decroux – mim cielesny*.

⁴⁰ Tamże, s. 156.

⁴¹ Do najwybitniejszych, oprócz Leabharta i Yvesa Lebretona (zob. przyp. 57), należą Claire Heggen i Yves Marc, tworzący w Montreuil we Francji Théâtre du Mouvement, oraz Steve Wasson i Corinne Soum, prowadzący Theatre de l’Ange Fou oraz International School of Corporeal Mime w Londynie. Podczas występów w londyńskim Purcell Room w styczniu 1995 roku w ramach London International Mime Festival teatr de l’Ange Fou zaprezentował widowisko, na które składały się fragmenty najsłynniejszych etud z repertuaru Decroux oraz własne sceny.

⁴² *Naszym patronem jest arlekin*, Henryk Tomaszewski w rozmowie z Marią Dębicz, „Przekrój” z 31 października 1976.

⁴³ Janina Hera *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, s. 8.

Jeśli więc szukać w pracy Tomaszewskiego inspiracji ideami Decroux, to trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na okres czystości formalnej, który rozpoczął się wraz z premierą piątego programu Wrocławskiego Teatru Pantomimy *Gabinet osobliwości*, która odbyła się w styczniu 1961 roku. Janina Hera podkreślała, że tym razem „Tomaszewski zajął się ruchem «czystym», odnajdując temat poprzez ruch”. Reżyser wkrótce po premierze przyznawał, że poprzednio „literatura była dominantą, do której podciągało się technikę”; teraz był przekonany, iż „to właśnie technika powinna sobie znaleźć literaturę”⁴⁴. Etiudy wchodzące w skład tego programu, takie jak *Ziarno i skorupa* czy *Idea*, mogły budzić skojarzenia z pracą Decroux choćby z racji potraktowania ruchu, który stawał się „nienamacalny, symboliczny”, a jednocześnie starający się „przekazać prawdę o człowieku i jego losie bez opowiadania przy tym literackiej anegdoty”⁴⁵.

Kolejnych analogii doszukiwać się można w przekonaniach obydwu artystów dotyczących swoistości sztuki pantomimy (Tomaszewski posługuje się tu terminem „pantomima”, lecz jego wypowiedzi wskazują na to, że myślał raczej o sztuce mimu):

Widzę natomiast, że sztuka pantomimy może być sztuką autonomiczną, samą dla siebie, sztuką posiadającą własne, odrębne wartości artystyczne, którymi nie może posługiwać się teatr słowa ani teatr tańca⁴⁶.

Przypomnijmy, że poszczególne rozdziały książki Decroux noszą tytuły: *Mim a teatr*, *Mim a taniec*, *Mim a mim*, co oczywiście interpretować można jako stopniowe wyznaczanie granic przynależnych tworzonej od podstaw sztuce⁴⁷.

Tak w Polsce, jak i na świecie nazwisko „Decroux” pojawia się w kontekście trzech innych sławnych artystów. Autor *O sztuce mimu* wymieniany jest jako nauczyciel Jeana-Louisa Barraulta i Marcela Marceau (1923–2007) oraz odtwórca roli ojca Jeana-Gasparda Debureau (właśc. Jana Kašpara Dvořáka, 1796–1846) w słynnym filmie Jacques’a Préverta (1900–77) i Marcela Carné (1909–96) z 1945 roku⁴⁸. Obraz *Les enfants du paradis*, nakręcony podczas wojny, w 1943 roku, w naszym kraju wyświetlany był pod tytułem *Komedianci*, co skłoniło Jana Kotta do upomnienia się o zanikający już termin i zaproponowania własnego przekładu: *Dzieci paradyżu*⁴⁹. Jak na ironię, Decroux, który buntował się przeciwko dziewiętnastowiecznej pantomimie iluzyjnej, z uwagi na kreację w filmie Carné i Préverta, kojarzony może być właśnie z tym rodzajem widowiska...

Jean-Louis Barrault w swych *Wspomnieniach dla jutra* zawarł krótką charakterystykę francuskiego mima, z którym współpracował na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku⁵⁰.

⁴⁴ Tamże, s. 19.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ „*To niezastąpiony analizator ruchu...*”, Henryk Tomaszewski w rozmowie z Jerzym Olkiem, „Nurt” 1977 nr 7, s. 22.

⁴⁷ Istnieje jeszcze jeden – pośredni – łącznik pomiędzy Decroux a Tomaszewskim. Chodzi o osobę Elżbiety Jaroszewicz, która założyła w Paryżu szkołę opartą na technice Tomaszewskiego. Przebywający w Paryżu Aleksander Jochwed uczęszczał na lekcje do obydwu szkół i siłą rzeczy przynosił idee Decroux do szkoły Jaroszewicz. Agnieszka Posyńiak pisze: „Niektóre lekcje Elżbiety Jaroszewicz wydają się być zainspirowane przez trening Decroux, najprawdopodobniej działało się tak za przyczyną wspólnego ucznia, ale tylko w tym kierunku”. Miało to miejsce dlatego, że „czasami trening prowadzili studenci, wybierając dowolne ćwiczenia według indywidualnych przemyśleń”. Zob. praca magisterska Agnieszki Posyńiak, s. 56–57.

⁴⁸ Por. Jaroslav Švehla *Debureau. Pierrot nieśmiertelny*, przeł. Maria Erhardt-Gronowska, Warszawa 1983 oraz Janina Hera *Jean Gaspard Debureau*, „Teatr” 1967 nr 5.

⁴⁹ „Nie ma jaskółki czyli paradyżu, najwyższej galeryjki w teatrach, gdzie za pół ceny bilety, albo nawet za ćwierć przeżywano w pamiętnikach dziewiętnastowiecznych i nawet jeszcze z początku dwudziestego wieku pierwsze doświadczenia teatralne, a pokolenia uczniów podkochiwały się «śmiertelnie» w gwiazdach i gwiazdeczkach opery i baletu” – pisał Jan Kott w swym comiesięcznym felietonie drukowanym w „Dialogu” (1997 nr 1, s. 180).

⁵⁰ Jean-Louis Barrault *Wspomnienia dla jutra*, przeł. Ewa Krasnowolska, Warszawa 1977, s. 92–95.

Barrault, przedstawiając go jako fanatyka opętanego ideą stworzenia nowego aktora i poszukiwacza wyciągającego ostateczne wnioski z raz przyjętych założeń, ujawnia bezkompromisowość Decroux w dążeniu do ideału:

Geniuszem Decroux była jego surowość. Ale ta surowość stawała się w końcu uciążliwa. Czasem była też śmieszna. Pamiętam pokaz, jaki daliśmy pewnego wieczoru w Paryżu. W samym środku naszego numeru Decroux stracił równowagę. Zatrzymał się przeprosił i zaczął od początku. Rozległy się śmiechy. Zatrzymał się znowu, wyszedł na proscenium i obrzucił widzów obelgami, zarzucając im głupotę, brak zrozumienia dla męki artysty itd. Doszło do tego, że zgadzał się grać tylko dla paru osób⁵¹.

Z doświadczeń współpracy z Decroux wyrósł spektakl Barraulta *Kiedy umieram* (1935)⁵², stworzony na podstawie powieści Williama Faulknera, z którego pochodziła słynna scena „Ujarmienie dzikiego konia”.

Kusiło mnie właśnie to: być jednocześnie człowiekiem i koniem. Raz jeszcze chciałem, by aktor był instrumentem totalnym, zdolnym zasugerować i zwierzę, i jeźdźca, i oboje naraz [...]. Mogłem ćwiczyć rano, na proscenium, przed spuszczoną kurtyną, bo widownia była oświetlona przez sprzątaczkę, które doprowadzały do porządku rzędy i fotele. Każdy żył w swoim świetle, jak postaci z powieści. Nie zwracałem na nie uwagi. Ale po kilku dniach jedna ze sprzątarek zaczęła mi się uważnie przyglądać, z rękami skrzyżowanymi na szczotce. – Hej, młody człowieku! Przystanęm. – Bardzo bym chciała wiedzieć, co pan tam robi każdego ranka na tym koniu⁵³.

O tej „akcji dramatycznej” Antonin Artaud pisał w recenzji, która zamieszczona została w *Teatrze i jego sobowtórze*:

Jego przedstawienie udowadnia, że nie sposób oprzeć się działaniu gestu; zwyczajnie wykazuje wagę i wartość gestu i ruchu w przestrzeni. [...] Któż zna jeszcze gest, co wiąże i rozplątuje naprawdę, poza formą i podobieństwem, gest w którym podobieństwo konia, przybierającego kształt, jest już tylko cieniem na granicy wielkiego krzyku⁵⁴.

Czy należy się więc dziwić, że gdy dokładnie czterdzieści lat później, w 1975 roku, Grotowski (nazywany notabene początkowo we Francji „nieślubnym synem Artauda”), zaprosił Barraulta do Wrocławia na Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów, poprosił go o przedstawienie tej właśnie sceny? Barrault, goszczony z wielkimi honorami, zadedykował tę prezentację (uwiecznioną na filmie dokumentalnym *Teatr i nie-teatr*⁵⁵) tym koniom, które eskortowały jego zabytkową limuzynę w drodze do Teatru Polskiego, gdzie odbywało się spotkanie. Grotowskiemu imponować mogła precyzja i sugestywność fizycznej ekspresji oraz pamięć ciała Barraulta, który bez trudu przywołał swą pracę z Decroux sprzed czterech dekad – pracę, która toczyła się w tak silnym związku dwóch artystów, w jak silnym związku później toczyła się chyba praca Grotowskiego z Ryszardem Cieślakiem nad *Księciem Niezłomnym*.

Decroux – Grotowski, na tę parę wskazywał Eugenio Barba w rozmowie *Bez oklasków można wyżyć*:

Można też wskazać dwóch ludzi, którzy teatr opuścili, bo byli po prostu za dobrzy: Decroux i Grotowski. Decroux – który jest pod tym względem moim mistrzem – stworzył wokół siebie szkołę. Ludzi, którzy z nim pracowali, łatwo rozpoznać: poza umiejętnościami teatralnymi mają też szczególny

⁵¹ Tamże, s. 94.

⁵² Barrault zatytułował tę „akcję dramatyczną” *Wokół matki*, gdyż wydawcy nie pozwolili mu posłużyć się oryginalnym tytułem książki.

⁵³ Jean-Louis Barrault *Wspomnienia dla jutra*, s. 111–112.

⁵⁴ Antonin Artaud „*Wokół matki*”. *Akcja dramatyczna Jean-Louis Barraulta*, w: tegoż *Teatr i jego sobowtór*, s. 154–155.

⁵⁵ Realizacja Elżbieta Sitek, Jarosław Szymkiewicz, TVP Wrocław 1975.

kręgosłup moralny. Ludzie ci rozsypali się po całym świecie, dotarli do Szwecji, do Włoch, do Kanady, do Stanów Zjednoczonych, wszędzie roznosząc idee Decroux. A Decroux był nieprzekupny: miał swoją szkołę i odmawiał wszelkiej innej działalności⁵⁶.

Chcąc podjąć ten trop, trzeba przywołać zdarzenie, które być może okazało się kluczowe dla recepcji idei Decroux, i które – choć nie bezpośrednio – związane było właśnie z osobą Grotowskiego. W 1968 roku, w czasie rewolty studenckiej w Paryżu, jeden z członków starszej grupy studentów Decroux – tzw. *ancients*, która znajdowała się w końcowej fazie prób otwartego (i długo oczekiwanego) przedstawienia mimicznego, francuski asystent mistrza, Yves Lebreton, oświadczył, że chciałby udać się do Polski i podjąć naukę u Grotowskiego. Decroux nie mieściło się to w głowie – był bowiem przywiązany do tradycji przekazu sekretów aktorskiego kunsztu w relacji mistrz–uczeń, co wykluczało terminowanie u kogokolwiek innego. Zagroził więc, że jeśli Lebreton będzie się upierał, straci miejsce w zespole. Pozostała dziewiątka młodych członków grupy wstawiła się za swoim kolegą. Decroux oskarżył ich o zdradę i rozwiązał zespół. Choć większość jego uczniów wróciła doń po pewnym czasie, planowane otwarte prezentacje przedstawienia – tak jak było to w przypadku wspomnianego przedstawienia *Kantan* w szkole Copeau – nigdy się nie odbyły⁵⁷.

Bez mała trzydzieści lat później Jerzy Grotowski, przemawiając z katedry antropologii teatralnej w Paryżu, głównie do Francuzów, wielokrotnie przywoływał i przypominał (?) im ich rodaka – Étienne’a Decroux, który zmarł kilka lat wcześniej w biedzie i zapomnieniu. Przywoływał zawsze w odniesieniu do prowadzonej przez siebie z grupą współpracowników z Workcenter pracy nad przemianą (wysubtelnianiem) ludzkiej energii, w której to pracy głównym narzędziem były tradycyjne pieśni afrokaraimskie⁵⁸. Jak ważnym punktem odniesienia był dlań Decroux pokazuje m.in. jego odpowiedź na ostatnie pytanie po wykładzie siódmym, wygłoszonym w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique w Paryżu 20 października w 1997 roku. Pytanie to dotyczyło możliwości połączenia dwóch aspektów pracy – sztuki nakierowanej na widza („sztuka jako prezentacja”) i sztuki używanej jako narzędzie pracy nad sobą („sztuka jako wehikuł”). Grotowski mówił wówczas, że nie da się uprawiać „sztuki jako wehikułu” bez posiadania technicznego zaplecza na mistrzowskim poziomie, a także szczególnego rodzaju pasji, czy – jak sam to określał – „aspiracji”, „zaciekawienia”, „nostalgii”. Elementy te łączył w sobie właśnie Decroux, który u schyłku swego życia (zaznaczał Grotowski) posiadał niekwestionowane kompetencje w dziedzinie silnie sformalizowanej i bazującej na konwencjach, jaką jest sztuka mimu, a jednocześnie było w nim silne „dążenie ku czemuś, co wykracza poza zwykły poziom spektaklu”⁵⁹.

Zdaniem Grotowskiego, dopiero to połączenie: techniczne mistrzostwo zespolone z pragnieniem wyjścia poza uwarunkowania uprawianej przez siebie sztuki sprawiało, że praca Decroux stawała się czymś więcej niż tylko ekspresją artystyczną – była emanacją jego filozofii, czy – ściślej – temperamentu i jego życiowej postawy. W pracy tej – i dzięki niej właśnie – materializowała się idea umiejętności adekwatnego, bezwysiłkowego i

⁵⁶ Eugenio Barba, głos w dyskusji *Bez oklasków można żyć*, „Dialog” 1994 nr 1, s. 126.

⁵⁷ Zob. Deidre Sklar *Etienne Decroux’s Promethean Mime*, s. 120. W 1969 roku Lebreton razem z Lindhem, Gisèle Déliesson i Marią Lexy stworzyli Studio II. Stało się tak z inspiracji Eugenia Barby, który zaprosił uczniów Decroux do Danii. Po roku zespół rozwiązał się, a aktor Odin Torgeir Wethal (1947–2010) nakręcił dokumentalny film szkoleniowy prezentujący ćwiczenia Decroux w wykonaniu Lebretona pt. *Corporeal mime* (RAI i Odin Teatret Film 1972). Na temat dalszej drogi twórczej Lebretona zob. www.yves-lebreton.com.

⁵⁸ Zob. Thomas Richards *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, przeł. Artur Przybysławski, konsultowała Magda Złotowska, przekład zredagował i do druku przygotował Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2004; Grzegorz Ziółkowski *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Wrocław 2007.

⁵⁹ Jerzy Grotowski w siódmym wykładzie w Collège de France, z nagrania audio przetłumaczył Leszek Demkowicz.

spontanicznego reagowania na „zmienność losu”⁶⁰. Grotowskiemu postawa i niezłomność Decroux, który trwał przy własnych przekonaniach, musiała imponować – to był ktoś, z kim mógł zestawić własną „pustelniczą” pracę.

Choćby dlatego warto wspomnieć więc o Decroux – o tym, który stanął na uboczu, zaszył się w piwnicy i poszukiwał lekkości i prostoty w gęstości i złożoności poruszającego się ciała. A także dlatego, by choć na moment przenieść akcent z historii przedstawień, z historii wybitnych reżyserów, z historii dokonań, na historię ludzkich usiłowań, aspiracji, historię ludzkiej ciekawości.

1997, 2012

⁶⁰ Agnieszka Łukasiewicz-Posyński *Decroux – mim cielesny*, s. 157.