

Spalić dom

Tajemniczemu ludowi Odin Teatret

Umiej przewidzieć pożar z dokładnością nieomylną.
Po czym podpalisz dom i spełni się co być miało.

CZESŁAW MIŁOSZ: DZIECIĘ EUROPY

Eugenio Barba

Spalić dom

Rodowód reżysera

PRZEKŁAD
Anna Górka



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO
THE GROTOŃSKI
INSTITUTE



Wrocław – Warszawa 2011

REDAKCJA: Monika Blige
OPRACOWANIE GRAFICZNE: Barbara Kaczmarek
KOREKTA: Stanisława Trela
INDEKS: Monika Blige, Agata Kaczmarek

Przekładu dokonano z oryginalnej wersji włoskiej: *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009; porównując ją z tłumaczeniem na język angielski: *On Directing and Dramaturgy. Burning the House*, translated by Judy Barba, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York 2010

NA OKŁADCE, OD LEWEJ: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Roberta Carreri; Fara Sabina 1993; fot. Francesco Galli
NA SKRZYDEŁKU: Eugenio Barba; Wrocław 2009; fot. Francesco Galli

© Copyright 2011 by Eugenio Barba
© Copyright for Polish edition 2011 by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław
© Copyright for photographs by Francesco Galli

ISBN 978-83-61835-72-1

ISBN 978-83-235-0882-3

WYDAWCY:

INSTYTUT IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO

Rynek-Ratusz 27

50-101 Wrocław

www.grotowski-institute.art.pl

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

ul. Nowy Świat 4

00-497 Warszawa

www.wuw.pl

DRUK I OPRAWA:

Drukarnia JAKS

Spis treści

Prolog	7
Wstęp	17
Pole maków	19
Pusty rytuał	25
Słowa-mosty	27
Skąd się wywodzę?	30
Wielość dramaturgii	36
Pierwsze intermezzo	47
Dzieci milczenia	49
Dramaturgia organiczna jako poziom organizacji	59
Dramaturgia aktora	61
Rytuał Nieładu	78
Dramaturgia dźwięku	85
Dramaturgia przestrzeni	93
Przygotowuję do życia i broni	100
Chwila prawdy	104
Drugie intermezzo	113
Co mówią aktorzy i refleksje reżysera	115
Dramaturgia narracyjna jako poziom organizacji	145
Twórcze myślenie	147
Od spojrzenia do widzenia	154
Kto uczynił mnie tym, kim jestem	162
Węzły	168
Symultaniczność: opowiadać zgodnie z prawami przestrzeni	173

Exú: pływać w nieustannej obecności	180
Początek drogi Odin Teatret	183
Nie tekst, lecz kontekst narracyjny	190
Centrum książki	202
Praca dla tekstu – praca z tekstem	204
<i>Kaosmos</i>	214
Przykuć się do wiosła	236
Trzecie intermezzo	239
Dwadzieścia lat później	241
Dramaturgia ewokacyjna jako poziom organizacji	267
Kolej Transsyberyjska	269
Gorąca strefa wspomnień	273
Wiatry, które parzą	279
Dramaturgia widza	289
Zwodniczy porządek	294
Cienie jako korzenie	298
Czwarte intermezzo	301
O czym mówią robocze zapiski	303
Teatr pełen wolności	315
Spalić dom	317
Dramaturgia dramaturgii	320
List reżysera do Nanda Tavianiego – przyjaciela i doradcy	324
Wypadki i wtargnięcia	329
Epilog	333
Przesłanie	337
Indeks nazwisk oraz tytułów przedstawień Odin Teatret	343

Prolog

Dzieło sztuki w teatrze nie jest już dziełem pisarza,
lecz aktem życia, który tworzy się, chwila po chwili, na scenie.

LUIGI PIRANDELLO: *INTRODUZIONE ALLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO*

Przez lata wyobrażałem sobie „przedstawienie, które kończy się pożarem”. Znałem doskonale różne sceny, zmieniałem w myślach ich kolejność, szlifowałem detale. I cieszyłem się na myśl o nieuniknionym wielkim ogniu w finale.

Pożar nie mógł być jednak sztuczką scenograficzną. Musiał być prawdziwy i powodować rzeczywiste przerażenie. Z tej przyczyny przedstawienie było niemożliwe do zrealizowania: nie mogłem podjąć ryzyka spalenia teatru i przebywających w nim osób. Mimo to projekt zakorzenił się głęboko w mojej głowie i żeby odczynić drzeмиące w nim duchy, spisałem go w formie notatek.

Finał to czerwień płomieni. Początek biało-czarny. Przedstawienie zaczyna się w galopującym tempie od linczu. Niewielka grupa oprawców z Ku-Klux-Klanu w nieskazitelnie białych płaszczach z kapturami otacza biednego kolorowego mężczyznę, Murzyna. Przewracają go na ziemię, popychają pochodniami, następnie wieszają. Rozchodzą się szybko. Ofiara wisi na gałęzi. Cisza i samotność. Czarny trup jakich wiele. Wydarzenie z kroniki wypadków.

Kronika przechodzi w legendę: szczęśliwym trafem sznur urywa się i czarnoskóry spada na ziemię. Drobne oznaki świadczą o tym, że jeszcze żyje. Powoli, powoli przychodzi do siebie. Groteskowa scena: sądzi, że jest na Tamnym Świecie. Czy to Piekło? Czy to Raj? Kto nadejdzie? Strażnik Bramy Niebios? A może Szatan? Dlaczego Tamten Świat tak bardzo przypomina Ten Świat?

Biedny Murzyn tłumaczy sobie racjonalnie to, co się wydarzyło. Powiesili go, umarł i zmartwychwstał, tak jak Jezus. To dla niego oczywiste: jest Biednym Chrystusem. Takim samym jak tamten Biały, który też powstał z martwych. Dziękuje Ojcu, wybacza zabójcom i wyrusza w świat.

Słysząc głosy ludzi, którzy rozmawiają i grają w karty. Pierwsze osoby, jakie spotyka na swej drodze to pensjonariusze domu starców. Sami biali, mężczyźni i kobiety. Przedstawia im się: „Jestem Jezus przybyły po raz wtóry, Czarny Chrystus. Miłuję was wszystkich. Nie lękajcie się. Tamten, Biały Chrystus, zapowiedział mój powrót i oto jestem”. Opowiada im, jak

Biały Chrystus oswobodził niewolników i przeprowadził ich całych i zdrowych przez morze czerwone od krwi, w którym zginęli z zakrytymi twarzami ich wrogowie odziani w złowrogie kaptury i obszerne płaszcze, razem z końmi i strzelbami.

Po pierwszym zaskoczeniu mieszkańcy domu starców zgadzają się traktować szalonego byłego niewolnika poważnie. Dla rozrywki, nie ze złych intencji: żeby zabić nudę.

Starcy udają, że darzą go szacunkiem i czcią. Proszą, by czynił cuda. On czyni je tym łatwiej, że pomagają mu, uczestnicząc w tej grze. Zaczyna się seria „gierek”. „Ślepiec” odzyskuje wzrok, kiedy Czarny Jezus rzuca mu błoto w oczy. „Sparaliżowana” staruszka schodzi z wózka, kiedy głaszcze jej piśszczotliwie nogi, a „dziewica, która nie знаła męża” (była prostytutka i pijaczka) rozbiera się, budząc pożądanie i rywalizację. Czarny Chrystus śmieje się radośnie i błogosławi wszystkim: „Abyście się wzajemnie miłowali”.

Starcy zdobywają coraz większą biegłość w sztuczkach i technikach zręcznościowych: jakaś kobieta unosi się w powietrzu, ścięty mężczyzna odzyskuje głowę, woda przemienia się w wino, bujne, zdrowe drzewo usycha, kiedy Czarny Chrystus dotyka je i przeklina za brak owoców. Pensionariusze domu starców odgrywają sceny cudów, czym potęgują u niego złudne przeświadczenie, że jest smartwychwstałym na nowo Zbawicielem. Uważa się za bohatera historii, gdy tymczasem jest wyśmiewanym widzom. Rzeczywistymi aktorami są natomiast rozbawieni widzowie.

Jednak tylko do pewnego momentu. Przedstawienie magicznej sztuki przerywa przemowa Czarnego Chrystusa. Powtarza on zniekształcone fragmenty Starego i Nowego Testamentu. Niekiedy przemawia jak heretyk, wyznawca Ewangelii w jeszcze nieugrzeszczionej wersji. Biedny Murzyn jest ociężały i niemądry, ale bardzo piękny, przystojny. Starcy, kobiety i mężczyźni, wyszydają go, lecz ulegają jego urokowi. Kto kogo zatem oszukuje? Kto zastawia pułapkę w tym świecie oszustów? Wątek zaczyna się rwać. Następują trzy sceny finałowe, jedna po drugiej.

Biedny Murzyn zmusza wszystkich, żeby ukłękli i wyspowiadali się. Każdy ma wyznać najnikczemniejszy czyn, jaki popełnił w życiu. Starcy zmuszeni grą, jaką sami zapoczątkowali są posłuszni. Śmieszni, żałośni, obrzydliwi dla samych siebie. Konsternacja: jeden z nich umiera na zawał serca.

Na środku zwłoki w trumnie. Starcy namawiają Czarnego Syna Bożego, żeby przeniknął ciemności i wskrzesił Łazarza. Chcą, żeby wszedł do trumny, objął trupa, dał mu ciepło, tchnął w niego życie. Czarny Chrystus kładzie się na lodowato zimnym ciele zmarłego, całuje go w usta, ścisca, potrząsa, wykonuje frenetyczne ruchy, wydaje okrzyk, potem drugi, a tymczasem starcy przybijają gwoździami wieko trumny i grzebią ją wśród smrodu rozpoczynającego się rozkładu.

Biegają z trumną w głębi sceny-ogrodu, kładą ją na stosie drewna, skrapiają benzyną i zapalają zapalkę. Ogólna bieganina: każdy próbuje zamknąć

się na klucz w swoim pokoju, tuż za plecami widzów. Zapada mrok. Zbliża się światło pochodni. Trzyma ją w dłoni Biedny Murzyn, osmolony i trupio blade. Podpala wszystko, cały teatr płonie. Tylko on jeden odchodzi w pokoju.

Tak prezentowało się, w ogólnym zarysie, niemożliwe przedstawienie napisane niemal dla zabawy i następnie odłożone na bok. A jednak właśnie do tego przedstawienia odwoływałem się często z oddali, jakbym, nie mogąc go rozwinąć, musiał zachować je jako załączek. Niektóre jego fragmenty pojawiły się w *Talabocie* i w *Śnie Andersena*. Małe ognie rozbłysły w finale obu tych przedstawień.

Wiem, że nigdy nie spaliłbym, nawet metaforycznie, mojego domu i domu moich przyjaciół, Odin Teatret. Lecz jest tak, jakbym ulegał rozdwojeniu. Jedna ręka stara się badać jego architekturę, druga nieustannie próbuje podłożyć pod niego ogień.

W tej książce prawie zawsze będę używał czasów przeszłych czasowników. Żeby powiedzieć, że coś robię, powiem, że to robiłem. Żeby powiedzieć, że myślę, powiem, że myślałem.

To niewłaściwe, ale konieczne.

Jak bardzo jest to niewłaściwe, to oczywiste. Kiedy mówię „myślałem, że...”, czytelnik może sądzić, że zmieniłem zdanie. Nie, nie zmieniłem go. Jeszcze gorzej jest, kiedy od opinii przechodzę do faktów. Pisząc, że robiłem to czy tamto, narażam czytelnika na ryzyko widzenia we mnie umarłego, który mówi. Kiedy piszę, „my z Odin Teatret robiliśmy tak”, posępna dwuznaczność przenosi się również na moich towarzyszy.

Ana Woolf, argentyńska aktorka i reżyserka, która przetłumaczyła wiele moich tekstów, czytając maszynopis tej książki, boleśnie zareagowała na moje nieuprawnione używanie czasowników. Napisała do mnie: „Dlaczego wyrażasz się zawsze w czasie przeszłym, nigdy w przyszłym? Jak możesz pisać w czasie przeszłym o spektaklu, który twoi aktorzy w tym momencie grają? Albo wręcz o nowym, który w tych dniach zaczynacie? Oni wszyscy, twoi aktorzy, punktualnie o siódmej rano są przy tobie, chętni do pracy, po tylu latach gotowi dać z siebie wszystko. Czyż nie zasługują, by mówić o nich w czasie teraźniejszym?”

Ma rację. Ten mój sposób naginania czasów eliminuje terażniejszość, jest sztuczny i rodzi nieporozumienia. Przede wszystkim naraża czytelnika na ryzyko uwierzenia, że dystansuję się od towarzyszy. Jednakże odczuwam to przesunięcie czasowe jako obowiązek i konieczność. Chciałbym, żeby czytelnik traktował te strony poświęcone technice jako opis przestarzałego średniowiecznego rzemiosła, a potem zrobił z nimi, co tylko będzie chciał i mógł.

Nie dystansuję się ani od moich aktorów, ani od widzów, ani od mojego własnego życia. Dystansuję się od moich czytelników. Jestem tu jak najbardziej żywy, w moim teatrze, wśród moich współpracowników. Robię plany, realizuję marzenia. Nie ma tylko moich nieprzewidywalnych czytelników. Już ich nie ma? A może jeszcze?

Piszę nie po to, żeby coś przekazać, lecz żeby oddać. Wiele zostało mi dane. Miałem mistrzów, którzy nie wiedzieli, że będą moimi mistrzami i nie chcieli nimi być. Większość z nich już nie żyła, kiedy przyszedłem na świat. Swoimi słowami, koincydencjami, dwuznacznościami sprzyjali odkrywaniu przeze mnie wiedzy, która prowadziła mnie ku sobie samemu. Pisząc, zdaję sobie sprawę, że podobne koincydencje przydarzą się również niektórym moim czytelnikom.

Jednakże nie ta nadzieja skłania mnie do pisania. To coś, co muszę zrobić, choć mam tysiąc powodów, żeby się temu przeciwstawić. Uważam to za swój obowiązek. Po prostu mam dług do spłacenia, a nie chcę odejść, zostawiając za sobą jakieś długi.

Wiem, że teatr mój i moich towarzyszy był teatrem anormalnym.

Wiem, że ci, którzy będą czytać te słowa, a nigdy nie widzieli naszych przedstawień, uznają wiele moich przykładów za pokrętne i niezrozumiałe.

Wiem, że dla wielu osób, które zajmują się teatrem lub zamierzają mu się poświęcić nawet elementarne obowiązki zawodowe, te które były podstawą naszej pracy w Odin Teatret, wydadzą się osobliwe i przesadne. Będą się oni zastanawiać, dlaczego akceptowaliśmy takie warunki, traktując je za konieczne i nie dopuszczając żadnych ustępstw. Być może uznają, że nadzieja na sukces artystyczny nie

wystarcza, by wytłumaczyć i umotywować wysiłek, jaki wkładaliśmy w rzemiosło teatralne.

Nie jest normalnym teatr, który przez całe życie robi przedstawienia zawsze z tymi samymi aktorami i z tym samym reżyserem. Gdy piszę te słowa, mijają właśnie czterdzieści cztery lata od kiedy zaczęliśmy. Nie jest to normalne, lecz nie stanowi upośledzenia. Walczyliśmy i nadal walczymy, by nie stać się dla siebie samych więzieniem.

Fakt, że ta nienormalność miała swoje konsekwencje. W naszych specyficznych warunkach, tak bardzo różnych od panujących zwykle w teatrach, wszystkie reguły sztuki i rzemiosła przyjęły inne konotacje: od treningu po dramaturgię, od sposobu nawiązywania więzi z widzami po metodę kształtowania i zmieniania naszych wewnętrznych relacji, w których anarchia mieszała się z żelazną samodyscypliną.

Byliśmy wyspą, lecz nigdy nie byliśmy naprawdę odizolowani. Nawet w pozornej samotności w 1964 roku. To, co oddziela jedną wyspę od drugiej jest najlepszym środkiem komunikacji. Tam, gdzie nie ma morza, które łączy i dzieli, komunikacja może stać się dwuznaczna i uciążliwa. Wynika z tego, że należy zakreślić krąg, zamknąć się w nim zdecydowanie i bezkompromisowo, by – jak mówili Kim oraz jego tybetański lama – godnie nawiązywać kontakt z ogromnym, strasznym światem. Jest to łatwe do zrozumienia i prawie oczywiste, lecz kiedy pragniemy tego dokonać, narażamy się na ciągłe oscylowanie między megalomanią a użalaniem się nad sobą. Wątpliwości i marzenia odkładają się jak skorupy. To jesteśmy dumni ze swojej odmienności, to przeżywamy ją jako umniejszenie.

Z takiego punktu widzenia nie ma różnicy, czy krąg stanowi zdefiniowana tradycja utrwalona wkładem pokoleń i rozpoznawana przez widzów, czy też „mała” tradycja zrodzona dzięki splotowi niewielkiej liczby biografii i wspólnych doświadczeń. Jest to tradycja garstki osób, która przemija razem z nimi tak, jak przestaje istnieć garść, gdy otwieramy dłoń.

Ze wszystkich innych punktów widzenia różnica jest ogromna.

Bezsprzecznie książka ta ma charakter subiektywny. Wiedza, która rozwinęła się na mojej wyspie jest jedyną rzeczą, o której mogę

mówić na podstawie przeżyć, cierpienia, radości. Jest ściśle związana z biografią zarówno moją, jak moich towarzyszy. Lecz nawet oni, którzy przeżyli ze mną całe życie, którzy chcieli i nadal chcą, bym był ich reżyserem, nie umieliby stosować w praktyce mojej metody reżyserowania. Każda głowa jest dżunglą. Jeżeli ktoś potrafi wycinać w niej ścieżki i polany, to już dużo. Dlatego nie mogę i nie chcę przekazywać mojego stylu, tworzyć szkoły czy kształtować metody, a tym bardziej formułować – użyję tu słowa, którego bardzo nie lubię – estetyki, którą inni mogliby ze mną dzielić.

Mogę za to opowiadać. W tej książce ograniczę się do powiedzenia o zasadach, którymi kieruję się jako reżyser. Pragnienie klarowności sugerowało mi niekiedy stwierdzenie w rodzaju „robi się to tak”, zamiast „ja musiałem tak to zrobić”. Proszę więc czytelnika, by skorygował po swoim podobne wyrażenia, których nie udało mi się wyeliminować.

Kto pisze, musi starać się być klarownym. Jednak kiedy postawiłem sobie taki cel, nie mogłem nie pamiętać o słowach mojego adopcyjnego ziomka: „Co jest przeciwieństwem prawdy? Kłamstwo? Nie, klarowność”. Mam na myśli wielkiego fizyka, Nielsa Bohra, którego herb i motto „przeciwności uzupełniają się” widnieją na papierze firmowym Odin Teatret.

Tak więc po tym, jak napisałem, że w Odin Teatret zaczynaliśmy pracę punktualnie o siódmej rano, jutro o siódmej pośpieszę do niebieskiej sali naszego teatru na spotkanie z terażniejszością. Ja i moi towarzysze przygotowujemy tam nasze nowe przedstawienie zatytułowane *The Chronic Life*.

Przyszłość?

Jestem pewien, że zawsze znajdzie się parę osób – mniej lub więcej, to zależy od fal Historii – które będą uprawiać teatr jako rodzaj bezkrwawej guerilli, konspirację pod otwartym niebem czy modlitwy niewierzącego. Że znajdą sposób skanalizowania swojego buntu, poprowadzenia go okrężną drogą, zapobiegając, by nie przemienił się w niszczycielskie działania. Że będą przeżywać pozorny bezsens buntu, który zmienia się w braterstwo i w rzemiosło samotnika wytwarzające więzi.

Jestem pewien, że zawsze znajdą się widzowie skłonni szukać w teatrze pośredniego ukazania ran podobnych do tych, które ich samych bołą, lub które są tylko pozornie zabliznione, a potajemnie wymagają ponownego otwarcia.

Wyobrażam sobie, że poczują w tej książce swojską atmosferę, zapach spalenizny. Jak ja w Polsce, jako młody chłopak owładnięty ambicją zostania reżyserem. Chciałem zmienić społeczeństwo poprzez teatr. W istocie kierowały mną wybuchowa niecierpliwość, pragnienie radości, chęć zaistnienia, niepohamowana i potencjalnie samoniszcząca potrzeba ucieczki od przeszłości. To w tym kraju spotkałem Jerzego Grotowskiego. Był trzy lata starszy ode mnie, a widział ledwie dziesiątą część świata, który ja znałem. Lecz na swój zawężony sposób doświadczył obojętności i głębi Historii, braku wolności, dumy z tożsamości kulturowej ciągle zagrożonej unicestwieniem. Jeszcze raz podczas czteroletniego pobytu w socjalistycznej Polsce zobaczyłem w sposób przejrzysty i groteskowy, jak wieczny, wertykalny wymiar jednostki krzyżuje się z historią, zarówno tą wielką, jak i tą małą, osobistą. Zobaczyłem, że podłość ukrywa się w głębi odwagi. I na odwrót.

Prawdopodobnie ci, których do teatru przyciąga miłość do sztuki i oryginalności, nie odnajdą się w moich opowieściach. Będzie to zależało od przypadku i szczęścia. Być może czemuś (kto wie czy za zasługą książki, czy czytelnika) uda się przebić chmurę obojętności i nieporozumień, która skazuje opowiadania innych na milczenie. Zakończę więc ten prolog, powtarzając to, co już powiedziałem: nie piszę po to, żeby przekonywać, uczyć czy cokolwiek przekazywać, lecz żeby oddać. Co? Komu?

Starożytni mówili: *ars longa, vita brevis*. Czy życie jest krótkie, zależy od tego, jak do niego podchodzimy. Na to, że praca dla sztuki nigdy się nie kończy, nic nie poradzimy. A pracować dla samego piękna teatru nie warto.

Skąd się wywodzę?

Mamy wiele rodowodów, ponieważ w naszym życiu jest wiele żyć. Spotykamy te rodowody w drodze, podobnie jak spotykamy nasze tożsamości i naszą prawdziwą rodzinę. Opowiedzieć życie, znaczy zdecydować się na zmiany perspektywy i odrzucenie jednego rodowodu ukazywanego w porządku chronologicznym.

Skąd się wywodzę?

Wywodzę się ze świata, który rozpadł się na kawałki, a przez ten rozpad wracał do normalności. Lata 1940–1945, czas wojny: wiele domów pustoszało, inne wypełniały się obcymi, wysiedlonymi z innych stron. Jeszcze inne pękały pod atakami bomb i następnego ranka widziałem je rozdarte, bezwstydne jak ludzie wystawiający swoją intymność i swoje wnętrze na widok publiczny. Czasem ruinami wstrząsały lamentsy. Dorośli opowiadali między sobą o ludziach żywcem pogrzebanych pod gruzami i cudownie uratowanych, o zwłokach niemożliwych do zidentyfikowania. Mówili o wołaniu, które słyszano z głębi ruin w dzień i nocy. Dopiero po dwóch dniach ucichło.

Dla dziecka, które słuchało tych historii, były one jak baśnie o wrózkach i bohaterach zaklętych w drzewa. Podobnie jak one, opowieści o ruinach zamieniały się nocą w sny i koszmary.

Dobiegała końca dyktatura Mussoliniego, a wraz z nią bajka o faszystowskim imperium. Bari opanowali żołnierze – amerykańscy, kanadyjscy, polscy i marokańscy. W szkole naprzeciwko naszego domu urządzono koszary dla żołnierzy sudańskich. Stali na balkonach, gryźli powoli biały chleb i śmiali się do dziewczyn czekających przed bramą. W domu mój ojciec, wysoki oficer faszystowski, ciężko chorował. Domownicy szeptem nakazywali mnie i mojemu bratu, byśmy zachowywali się cicho podczas zabawy.

TORGEIR WETHAL Mam wrażenie, że zanim próby wejdą w końcową fazę, przepuszczasz pracę aktora przez specjalny filtr. Nie śpieszysz się z usuwaniem lub przycinaniem fragmentów ze zbyt licznymi ruchami, lecz podkreślasz lub uwypuklasz te działania, które mogą wywoływać klarowne obrazy lub skojarzenia. Modelujesz niektóre działania i ich kierunki w przestrzeni, żeby pokazać wyraźnie relacje między aktorami.

Na przykład jeden aktor wykonał dłonią falujący ruch, przypominający powolne spadanie liścia unoszonego lekkim powiewem wiatru. Możesz poprosić, żeby powtórzył ten sam ruch, czyniąc go bardziej okrągłym i ograniczając jego zakres: nie znad głowy w kierunku podłogi, lecz do przodu lekko w dół. W oczach widza może wyglądać to tak, jakby chciał pogłaskać włosy kolegi leżącego na ziemi.

Dokładasz nowe zadania: „Zrób maleńką pauzę na końcu działania z falowaniem, potem szybko wyciągnij dłoń do przodu i zaciśnij pięść. Tylko dziesięć centymetrów”. Z zewnątrz będzie się wydawało, że aktor pogłaskawszy włosy, chwyta je i szarpie.

Szukasz związków i kontrastów, nie przejmując się, by od razu przypasować je do różnych wątków przedstawienia. To jasne jednak, że polujesz, chociaż po omacku. Nie wiesz, jaki łup wyląduje w twojej myśliwskiej torbie, lis czy ptak. Starasz się utrafić w to, co przecina ci drogę.

ROBERTA CARRERI W marcu 1984 roku rozpoczęliśmy próby do nowego spektaklu, który po kilku miesiącach otrzymał tytuł *Ewangelia z Oxyrhynchos*.

Eugenio: „Poświęćcie godzinę dziennie na tworzenie materiału, m a r m u r u, z którego wydobędziemy posąg. Proszę, by każdy rozwinął pomysł powierzonej mu postaci. Nie powinien on jednak „zabarwić” waszego marmuru. Notujcie to, co robicie, piszcie historię swojej postaci, jak wyobrażacie sobie jej realizację za pomocą waszych materiałów. Na koniec każdy z was będzie posiadał niezależny kontekst zdarzeń i epizodów, s w o j ą historię postaci, wszystkie one zbiegną się w przedstawieniu i wywrą na nie wpływ.

To jest wasz punkt wyjścia. Wasze propozycje i materiały muszą dać się uprawiać, rozwijać i destylować na tysiąc możliwych sposobów.

Dramaturgia widza

Przedstawienie nie jest światem, który istnieje, jednakowo dla wszystkich: to rzeczywistość, której widz doświadcza indywidualnie, próbując przeniknąć ją i przejąć na własność. Prawdziwą substancję teatru stanowią zmysły oraz pamięć widza. Tę właśnie substancję atakują działania aktorów.

S e r c e m mojego zawodu reżysera było przemienianie energii aktora w celu sprowokowania przemiany energii widza. Jedna nie mogła zająć bez drugiej. Niezbędna była praca nad głębokim wnętrzem aktora, żeby on z kolei prowokował reakcję w głębokim wnętrzu każdego widza.

Chciałem, żeby widz obserwował przygody fikcyjnych postaci i jednocześnie szybował do całkowicie własnego świata. Widziałem, że jest to możliwe. Kiedy tak się działo, przedstawienie nie tylko podszeptowało sekret, przepowiednie lub pytanie, lecz także przywoływało inną rzeczywistość. Przesztawało być pozorem, a stawało się zjawą, która nawiedzała swoje wewnętrzne miasto. Doświadczenie ewokacyjne pociągało za sobą skok świadomości, z m i a n ę s t a n u.

Wymiar ewokacyjny, poziom, na którym przedstawienie – a z nim widz – przechodzi samo siebie i wychodzi poza swoje granice, był osobistą tęsknotą części teatru ubiegłego wieku, do którego i ja należałem. Tym, co oprócz sensu, nadawało mu również wartość.

Skok świadomości nie mógł nastąpić bez odpowiedniego pomostu. Stanowił go poziom organiczny, który poruszał zmysły widza, oraz poziom narracyjny, który angażował jego sferę emocjonalną i intelektualną. Pomost był warunkiem skoku, k o n i e c z n y m, a l e n i e w y s t a r c z a j ą c y m. Tylko oddając się pracy nad jego budowaniem, mogłem żywić nadzieję, że sprowokuję skok świadomości.

Plaśnięcie kamienia o wodę.

Leżałem w łóżku, słyszałem głosy mojej żony, moich synów, aktorów, najbliższych przyjaciół. Czas wstawać, powiedziałem sobie, lecz dwie dłonie przytrzymały mnie w uścisku. Podniosłem wzrok i ujrzałem młodzieńca.

- Muszę lecieć, mam dużo pracy.
- Jesteś chory, odpowiedział mój dziadek.
- Jeszcze nigdy nie czułem się tak dobrze.
- Jesteś stary i chorujesz na wielkość.

Uwolniłem się delikatnie z jego objęć i pokazałem mu garść błota, podkowę i kępkę czarnych piór wymieszanych z pazurami martwego kruką: „Tym orężem zdobędę wszystkie księżniczki”.

Szeregiem zbliżały się do mnie jakieś dziewczynki. Poznałem je i podskoczyłem z radości: mama, Sanjukta, Miriam, Lilka, babcia Cecchina. „*Puer aeternus*, dla nas zawsze jesteś młody”, wyszeptaly. Trzymały mnie za rękę i głaskały po włosach przed lustrem. Odbicie dorastającego chłopca rozpląnęło się.

Plaśnięcie kamienia o wodę. Wyrzył moje imię na powierzchni i unosił się na niej jak wysepka. Oddalał się a jego ślad kreślił trzy słowa: zniknął na wschodzie.

Gdzieś w oddali palił się dom.