

Słowo wstępne

Savarese w poszukiwaniu języka historii teatru i widowisk

Dobre parę lat po zakończeniu eksperymentów Teatru imienia Alfreda Jarry, które ani nie trafiły do gustu publiczności paryskiej, ani nie wywołały jej świętego oburzenia, Antonin Artaud, aktor i przyszły męczennik, doznaje olśnienia: przypuszczalnie zaintrygowany artykułem swojego przyjaciela Florenta Felsa, krytyka sztuki, artykułem, który w lipcu 1931 roku mógł przeczytać w popularnym tygodniku ilustrowanym „Vu”, udaje się w sobotę 1 sierpnia na Wystawę Kolonialną do Lasku Vincennes, gdzie w pawilonie Indii Holenderskich ogląda występ tancerzy z wyspy Bali. I natychmiast zaczyna pisać list do Jeana Paulhana, redaktora naczelnego „La Nouvelle Revue Française”, prestiżowego miesięcznika literackiego: „chciałbym spróbować opisać Panu, po przyjacielsku, w wielkim poczuciu intelektualnej sympatii, to dziwne doznanie intelektualne, w najwyższym stopniu i nade wszystko intelektualne, jakiego doświadczyłem, słuchając, oglądając (w tym symultanicznym ożywieniu wszystkich zmysłów, wszystkich władz umysłu, w sposób tak całkowity, że nie można już ich odróżnić) zbawienne, cudowne widowisko Teatru Balijskiego”. Składnia tego zdania trzeszczy w szwach, bo Artaud chce w nim wszystko powiedzieć od razu. „Teatr Balijski objawia nam ukryte istnienie prawdziwego języka scenicznego” – jedyne języka zdolnego wyrazić „fizyczny absolut, który tylko ludzie Wschodu potrafią wyśnić”¹: w tych kolejnych paru zdaniach jest już, jak w pestce, zawarty cały nowy projekt Artauda, który nabierze kształtu w książce *Teatr i jego sobowtór* – późniejszej legendzie awangardowej i neoawangardowej myśli teatralnej.

¹ Antonin Artaud, [Projet de lettre à Jean Paulhan du 5 août 1931], w: *Œuvres complètes*, t. IV, Paris 1964, s. 302. Por. s. 229–230 tego tomu.

Ale może bezpośredni impuls wyprawy Artauda na wschodnie rubieże Paryża – i dalej, hen na Wschód – jest inny i niekoniecznie chwalebny. Bo możliwe, że zwiedzając Wystawę Kolonialną, Artaud po prostu robi na przekór surrealismom – swoim niedawnym druhom i kompanom, z którymi zerwał stosunki po burzliwej przygodzie kilka lat wcześniej. To on, jako dyrektor Biura Poszukiwań Surrealistycznych, zredagował słynny trzeci numer „La Révolution Surréaliste” – chyba najświetniejszy numer tego kwartalnika – zatytułowany *1925: Fin de l'ère chrétienne* (Rok 1925: koniec ery chrześcijańskiej). Jednak gdy w manifestie Teatru imienia Alfreda Jarry podał polityczną łapankę pracownikom domu publicznego jako przykład pięknej inscenizacji i widowiska całkowitego, stwierdzając na dobitkę, że „to widowisko jest właśnie idealnym teatrem”², Aragon, Breton, Éluard, Péret i Unik solidarnie napisali w kwietniu 1927 roku paszkwil na Artauda: on nie pozostał im dłużny i w efekcie został wykluczony z ruchu. Kiedy rok później, 9 czerwca 1928 roku, przyszli zerwać przedstawienie Teatru imienia Alfreda Jarry, doszło nawet – między Artaudem i Unikiem, Bretonem i jakimś zwolennikiem Artauda – do walki na pięści! (Bretona rozwścieczył okrzyk Roberta Arona, kolegi Artauda z Teatru imienia Alfreda Jarry: „Umie pan robić rewolucję tylko na widowni w teatrze”³). A teraz na otwarcie paryskiej Wystawy Kolonialnej surrealiści kolportują ulotkę *Nie zwiedzajcie Wystawy Kolonialnej*: „Nie gódźcie się być obrońcami burżuazyjnych ojczyzn! Stawcie opór ich umiłowaniu uroczystości i wyzysku jak Lenin, który pierwszy uznał w ludach kolonialnych sprzymierzeńców światowego proletariatu!”⁴. Udzielają się też, szczególnie Aragon, przy urządzonej przez Francuską Partię Komunistyczną demaskatorskiej i oskarżycielskiej wystawie *Prawda o koloniach*.

Moment jest więc nieprawdopodobnie złożony: oto styk Zachodu i Orientu, tańca i teatru, sztuki i metafizyki, a do tego jeszcze konfrontacja dwóch całkiem różnych odmian awangardowej wywrotowości

² Antonin Artaud, *Teatr imienia Alfreda Jarry*, w: tegoż, *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp Jan Błoński, noty Jan Błoński, Konstanty Puzyna, wyd. 2, Warszawa 1978, s. 170.

³ Robert Aron, *Fragments d'une vie*, Paris 1981, s. 90.

⁴ *Ne visitez pas l'Exposition coloniale*, w: Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme, suivie de Documents surréalistes*, [nouvelle édition,] Paris 1964, s. 288. Por. s. 155–157 tego tomu.

na tle starcia rewolucyjnego antykolonializmu z imperializmem. To jeden z momentów krytycznych minionego wieku, brzemienny w konsekwencji dla postaw wobec świata, dla całej kultury. Tam tkwią korzenie europejskiego i amerykańskiego teatru neoawangardowego, Teatru Źródeł Grotowskiego i jego sztuk rytualnych, antropologii teatru i antropologii widowisk, a w końcu również studiów postkolonialnych. „Widać w teatrze z Bali stan sprzed powstania języka, stan, który może wybrać sobie język: muzykę, gesty, ruchy, słowa”⁵ – pisał Artaud, rzutując na tańce balijskie zawiązujący się własny utopijny projekt, a przy tym prorokując, jak widać, doprawdy dalekosiężnie.

Jednak moment ów znamy właściwie tylko z tej wizji Artauda. Aż dziw bierze, że przez pół wieku żaden badacz nie pokusił się, żeby dokładnie ustalić, co właściwie Artaud obejrzał w 1931 roku w Lasku Vincennes. Zabrał się do tego dopiero Nicola Savarese, włoski historyk teatru⁶, związany z uniwersytetami w Rzymie (La Sapienza i Roma Tre), Lecce i Bolonii, odbywający liczne i długie podróże na Wschód, zwłaszcza do Japonii, gdzie spędził w sumie dwa lata, między innymi jako wykładowca uniwersytetu w Kioto. (Wykładał też gościnnie na uniwersytetach w Montrealu i w Paryżu – tam na Sorbonne-Nouvelle – a także w Getty Research Institute w Los Angeles, zajmującym się badaniami w dziedzinie sztuk wizualnych). Efekt swoich żmudnych poszukiwań Savarese zaprezentował w 1981 roku na słynnym już wtedy międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych, który od dziesięciu lat odbywał się w lipcu w Santarcangelo di Romagna⁷. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych Santarcangelo stało się centrum ruchu tak zwanego Trzeciego Teatru – trzeciego, bo ani instytucjonalnego, ani awangardowego, i trzeciego jak Trzeci Świat – którego manifest sformułował Eugenio Barba, włoski reżyser teatralny, uczeń Grotowskiego, pracujący w Danii, ale od pewnego czasu ochoczo podróżujący ze swoim zespołem po całym świecie⁸.

⁵ Antonin Artaud, *O teatrze z Bali*, w: tegoż, *Teatr i jego sobowtór*, dz. cyt., s. 82.

⁶ Urodzony 16 grudnia 1945 roku w Rzymie.

⁷ Festiwal ten oczarował i porwał Konstantego Puzyń, redaktora naczelnego miesięcznika „Dialog”, który pisał o nim w związku z *Projektem Miasto* warszawskiej Akademii Ruchu, realizowanym w jego ramach dwa lata wcześniej.

⁸ Jednym z dyrektorów artystycznych Festiwalu w Santarcangelo był Roberto Bacci, inny włoski reżyser teatralny, uczeń Barby, który pięć lat później,

Savarese od początku włączył się do prac – założonej i kierowanej przez Barbę – Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA), która w październiku 1980 roku odbyła swoją pierwszą sesję; rok później weźmie udział w jej drugiej sesji – w Pontederze i pobliskiej Volterze. Savarese zawsze uprawiał historię teatru jako historię kultury i jako komparatystykę, był więc gotów otworzyć się na antropologię. W 1983 roku zredaguje tom *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale* (Anatomia teatru. Słownik antropologii teatru), pierwszą wersję słownika, który – już pod wspólną redakcją z Eugeniem Barbą i pod zmienionym tytułem – będzie miał kilkanaście wciąż poprawianych wydań w wielu językach, w tym również po polsku; pod hasłem „Eurazjatycki teatr” – temat przewodni prac ISTA – zostaną tam zamieszczone dwa teksty: artykuł Barby i esej Savaresego, zilustrowany między innymi fotografią, na której uwieczniono zespół artystów balijskich witających przedstawicieli władz francuskich i holenderskich przed pawilonem Królestwa Holandii na Wystawie Kolonialnej w Lasku Vincennes w 1931 roku⁹. Savarese będzie już wtedy znany jako autor książki *Il teatro al di là del mare. Leggendaro occidentale dei teatri d'Oriente*¹⁰ (Teatr za morzami. Zachodnie wyobrażenia o teatrach orientalnych), ale sławy przysporzy mu tom *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*¹¹ (Teatr i widowiska między Wschodem a Zachodem), wyróżniony w 1994 roku prestiżową Nagrodą Pirandella w dziedzinie eseistyki, tą samą, którą w edycji międzynarodowej otrzymał wcześniej Jean-Louis Barrault, francuski mim i reżyser, uczeń Artauda (a po nim między innymi Andrzej Wajda, Tadeusz Kantor i Eugenio Barba¹²). Angielski przekład tego

w sierpniu 1986 roku, zaprosi Grotowskiego, mistrza swojego mistrza, do Pontedery w Toskanii, gdzie urządził mu Workcenter.

⁹ Nicola Savarese, *Nieporozumienia i pomysły: od Jedwabnego Szlaku do Seki Sano*, przeł. Anna Górka, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. Jarosław Fret i inni, red. wyd. polskiego Leszek Kolankiewicz, Wrocław 2005, s. 93.

¹⁰ Torino 1981.

¹¹ Roma – Bari 1992.

¹² Notabene Eugenio Barba swoją nagrodę, otrzymaną w 1997 roku, kazał przetopić na miniaturki, którymi podzielił się ze swoimi współpracownikami i przyjaciółmi – w Polsce między innymi z Wojciechem Krukowskim, twórcą Akademii Ruchu, i z piszącym te słowa.

tomu, specjalnie do nowego wydania poprawionego i rozszerzonego, liczy sobie ponad sześćset stron dużego formatu – nie zabrakło w nim oczywiście podrozdziału poświęconego olśnieniu Artauda teatrem balijskim¹³. Wcześniej ukazała się jeszcze książka *Il racconto del teatro cinese*¹⁴ (Opowieść o teatrze chińskim). Najnowsza rzecz Savaresego to napisane samowtór z Barbą fundamentalne *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*¹⁵ (Pięć kontynentów teatru. Fakty i mity kultury materialnej aktora).

Przeprowadzając kwerendę archiwalną dotyczącą wizyty Artauda na paryskiej Wystawie Kolonialnej w 1931 roku, kwerendę mającą na celu oddzielenie mitów od faktów, ułożył Savarese frapującą wielowątkową opowieść, którą przez kilkanaście lat prezentował jako multimedialną prelekcję, ilustrowaną przezroczami, filmami, słuchowiskiem i piosenkami. Nie czekał na wynalezienie czytania performatywnego, tak dziś popularnego – sam je wynalazł na użytek materiałów, które zgromadził i które postanowił osobiście prezentować publiczności. Historyk pozwalający, żeby historia ożyła raz jeszcze, w jego głosie i w jego ciele: w jego żywej obecności. Była to, rzecz można, czynna rekonstrukcja, dokonywana, zanim jeszcze Philip Auslander opisał „performatywność dokumentacji performansów”¹⁶, a Rebecca Schneider ją wychwalać „proponowane przez performans formy dostępu do historii”; napisała: „Ciało jest tym, co wymyka się archiwum”, toteż czynna rekonstrukcja to „rodzaj transmisji cielesnej”¹⁷ historii teatru i widowisk. Nicola Savarese, członek komitetu redakcyjnego szacownego rocznika „Teatro e Storia”, odkrył to na własny użytek i zaczął praktykować w 1981 roku. W końcu jednak, po kilkunastu latach tych praktyk oralno-wizualnych, opublikował w roku 1997 tekst

¹³ Nicola Savarese, *Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, transl. by Richard Fowler, updated version rev. and ed. by Vicki Ann Cremona, Holstebro – Malta – Wrocław 2010, s. 511–521.

¹⁴ Roma 2003.

¹⁵ Bari 2017.

¹⁶ Philip Auslander, *Performatywność dokumentacji performansów* (2006), przeł. Katarzyna Dudzińska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata i Dorota Sajewska, Warszawa 2014, s. 36–47.

¹⁷ Rebecca Schneider, *Performans pozostaje* (2001), przeł. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, dz. cyt., s. 24, 26, 34.

tego, czemu wcześniej nadawał dźwięczne miano *conferenza-spettacolo*, prelekcji-widowiska – opublikował jako książkę, jeszcze jedną kolekcję archiwalnych resztek, bezgłośny tekst ciężący ku historycznoteatralnej dyskursywności. Ostatecznie zaś wszystko zredukował do artykułu w „TDR”¹⁸, kwartalniku będącym – czyż to nie ironia losu! – trybuną zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych.

Tym, którzy nie mieli szczęścia być słuchaczami i widzami prelekcji-widowiska Savaresego, przedstawionego 4 marca 1994 roku w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, oddajemy teraz do rąk tę niezwykłą książkę. Przekład Jolanty Dygul, italianistki i teatrolożki, jest doprawdy finezyjny – dokonany z należyтым wczuciem się, wiernie oddaje różnorodność materiałów, zachowując gdzie trzeba ich chropowatość i jawne nielogiczności. Ale jaka piśmienność podola oralności tamtej prelekcji? Od czasu opublikowania tych materiałów drukiem – dwadzieścia lat temu! – kanon edytorski zmienił się pod różnymi względami, dlatego w przypisach do tego wydania podano – przyjętą dziś – wernakularną pisownię nazw osobowych i geograficznych – w nadziei, że może chociaż ortografia odda zaklęty w przedrukowanych materiałach wielogłos.

Niechaj obcując z zebranymi tu resztkami, Czytelnik i Czytelniczka sami teraz przepuszczają je „przez labirynty i gruzłowate arabeski materii”, tak aby stały się z powrotem „żywymi hieroglifami”¹⁹ – by odzyskały swą magiczną moc.

¹⁸ Nicola Savarese, *1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, transl. by Richard Fowler, „TDR: The Drama Review”, Volume 45, Number 3 (T 171), Fall 2001, s. 51–77.

¹⁹ Antonin Artaud, *O teatrze z Bali*, w: tegoż, *Teatr i jego sobowtór*, s. 82, 75.