

# Ewa Dynarowicz

---

## Jerzy Grotowski w teatrze południowoafrykańskim: 'teatr ubogi' i południowoafrykański 'teatr warsztatowy' : workshop theatre

---

Rocznik Komparatystyczny 1, 201-214

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Ewa Dynarowicz  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

**Jerzy Grotowski w teatrze południowoafrykańskim:  
'teatr ubogi' i południowoafrykański 'teatr warsztatowy'  
(*workshop theatre*)**

**Wprowadzenie**

W 1969 roku Jerzy Grotowski gościł w Nowym Jorku, gdzie wystawiano jego *Księcia Niezłomnego*. Wśród słuchaczy wygłoszonego po przedstawieniu wykładu był Barney Simon<sup>1</sup>, południowoafrykański reżyser teatralny przebywający w tym okresie w Stanach Zjednoczonych. Simon był pod wrażeniem osobowości Grotowskiego i jego koncepcji teatru ubogiego<sup>2</sup>. Po powrocie do RPA dzielił się wrażeniami ze swoim przyjacielem, reżyserem Atholem Fugardem<sup>3</sup>, którego

---

<sup>1</sup> Barney Simon (1932–1995) – południowoafrykański dramaturg i reżyser teatralny. W latach 50. przebywał w Londynie, gdzie współpracował z Joan Littlewood. Rok spędził w Stanach Zjednoczonych (1969–1970), gdzie zetknął się z teorią Jerzego Grotowskiego. W 1976 r., razem z Mannim Manimem, założył johannesburski Market Theatre – centrum alternatywnej sceny teatralnej, omijającej ustawę o zakazie pracy mieszanych rasowo zespołów aktorskich grających dla mieszanej rasowo publiczności.

<sup>2</sup> M. Benson, *Athol Fugard and Barney Simon: Bare Stage, a Few Props, Great Theatre*. Randburg: Ravan Press, 1997, s. 60–63.

<sup>3</sup> Athol Fugard (1932) – czołowy dramaturg południowoafrykański. Twórca mieszanej rasowo grupy teatralnej Serpent Players. Na początku lat 60. Fugard publicznie poparł Anti-Apartheid Movement, międzynarodową organizację bojkotującą apartheid, co, w połączeniu z politycznym oddźwiękiem jego sztuk, spotkało się z radykalną reakcją ze strony rządzącej Partii Narodowej. Twórczość Fugarda została poddana cenzurze, a sam pisarz otrzymał zakaz opuszczania kraju. Jego sztuki wystawiane odtąd za granicą przyniosły pisarzowi międzynarodowy rozgłos.

w tym czasie obowiązywał zakaz opuszczania kraju. W późniejszych produkcjach obu twórców wiele jest elementów, w których doszukiwać się można inspiracji myślą polskiego teoretyka.

Przesłanki Grotowskiego znalazły w RPA lat siedemdziesiątych podatny grunt. Zarówno formalne, jak i filozoficzne aspekty jego teorii w wyjątkowy sposób pasowały do potrzeb i uwarunkowań południowoafrykańskiego teatru niezależnego, powstającego w erze apartheidu. Ich realizacja, w połączeniu z elementami rodzimego teatru afrykańskiego, doprowadziła do powstania nowej jakości: *workshop theatre* – teatru warsztatowego<sup>4</sup>.

Pragnę przedstawić tutaj wybrane cechy południowoafrykańskiego teatru warsztatowego, kładąc przy tym nacisk na te jego elementy, które zawdzięczają inspirację wizji Jerzego Grotowskiego. Na początek przypomnę najważniejsze założenia teorii zawartej w traktacie *Ku teatrowi ubogiemu* (1965). Skoncentruję się przy tym na jej dwóch aspektach: z jednej strony na założeniach filozoficznych – zarówno w odniesieniu do aktora, jak i widza, z drugiej, na elementach odnoszących się do praktycznej realizacji przedstawień. Następnie, utrzymując podział na poziom filozoficzny i formalny, skoncentruję się na teoretycznych założeniach i praktycznej realizacji teatru warsztatowego w RPA. Postaram się wskazać paralele pomiędzy teatrem Grotowskiego a południowoafrykańskim *workshop theatre* i wykazać wpływ teorii teatru ubogiego na *workshop-plays* – sztuki powstające w konwencji teatru warsztatowego, odwołując się do

---

<sup>4</sup> Zarówno Simon, jak i Fugard, współpracując z czarnymi aktorami (często amatorami) i reżyserami teatralnymi, tworzyli w RPA tzw. teatr alternatywny, podważający główny nurt, wytyczany przez państwowe Rady Sztuki Teatralnej (*Performing Arts Councils*). Ich działania wpisują się w tradycję teatru niezależnego tworzonego już od późnych lat 50. przez mieszane rasowo zespoły teatralne, takie jak Cockpit Players, Circle Players, Union Artist's Rehearsal Room czy Serpent Players, a mającego swoją kulminację w latach 70., kiedy to powstały Space Theatre, Experimental Theatre Workshop '71 czy w końcu słynny johannesburgski Market Theatre. Teatr alternatywny łączył w sobie elementy rodzimych kultur południowoafrykańskich (kultywowanych w takich przejawach nieformalnego życia teatralnego RPA, jak *township theatre*) z tradycją europejską (ze szczególnym uwzględnieniem eksperymentalnych teorii teatru, prezentowanych przez takich twórców, jak Grotowski, Artaud czy Boal). Ta hybrydyzacja stanowiła o unikalnym charakterze południowoafrykańskiego teatru niezależnego, który, począwszy od lat 80., przestał być alternatywą, a stał się nową, wyjątkową jakością (Por. T. Hauptfleisch, *Theatre and Society in South Africa*. Stellenbosch: J.L. van Schaik Academic, 1997).

dramatu/przedstawienia<sup>5</sup> *Sizwe Bansi is Dead* („Sizwe Bansi nie żyje”<sup>6</sup>) (1972) Athola Fugarda<sup>7</sup>.

### Ku teatrowi ubogiemu

W traktacie *Ku teatrowi ubogiemu* (1965) Grotowski zadaje pytanie o istotę teatru. Teoretyk uważa, że teatr stał się zbyt eklektyczny; łączył w sobie różne środki wyrazu, różne techniki komunikacji, przez co zatracił swoją wyjątkowość jako forma sztuki. Aby go odnowić, należało zwrócić się ku jego istocie. Należało odrzucić nadmiar formy i wszystkie te elementy, które nie były wyróżnikami teatru jako gatunku. Aby osiągnąć cel – nazywany przez Grotowskiego ‘teatrem ubogim’ – potrzebna była zarówno nowa forma, jak i nowa metodologia pracy z aktorem, prowadzące do osiągnięcia na scenie efektów wyzwalających prawdziwą komunikację z widzem.

### Poziom filozoficzny

Grotowski kładł olbrzymi nacisk na pracę z aktorem jako jednostką. Praca wkładana w tworzenie spektaklu była nie tylko drogą do celu, była celem samym w sobie. Pracując nad rolą, aktor miał rozwijać swoją osobowość, poznawać siebie, pokonywać własne ograniczenia. Gra aktorska miała wyzwalać introspekcję. Zadaniem aktora było ‘wejście’ w grane przez siebie postaci i odnalezienie w nich swoich własnych cech, granie postaci poprzez granie siebie.

Funkcjonując w społeczeństwie, człowiek przyjmuje społeczne role i „życiowe maski”<sup>8</sup>, zatracając autentyczność. ‘Ja’ społeczne jednostki, które

---

<sup>5</sup> Używam tutaj terminu „dramat/przedstawienie”, aby podkreślić improwizacyjny charakter utworu. Pewne jego elementy (takie jak treść gazet cytowanych przez Stylesa w monologu otwierającym sztukę) zmieniły się, wciąż go uaktualniając i angażując publiczność w akcję (Por. R. Vandenbroucke, *Truths the Hand Can Touch: The Theatre of Athol Fugard*. Cape Town: Ad. Donker Publisher, 1986, s. 80).

<sup>6</sup> Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego zawarte w niniejszym tekście pochodzą od autora – E.D.

<sup>7</sup> A. Fugard, *Township Plays*. Ed. by D. Walder. Oxford: Oxford University Press, 1993.

<sup>8</sup> J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969. Myśl teatralna w Polsce w XX wieku*. Red. J. Degler. Wrocław: Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, 1990, s. 16.

wychodzi naprzeciw światu, i jej głębokie 'ja' nie stanowią jedności. Grotowski dążył do wyeksponowania, zobiektywizowania i odrzucenia ról społecznych jako sztucznych konstruktów. Teatr miał za zadanie tworzyć atmosferę akceptacji, w której aktor, a za jego przykładem widz, odważyłby się podjąć poszukiwania własnego 'ja', atmosfery, w której uwierzyłby, że autentyczność (nazywana przez Grotowskiego „spełnieniem”<sup>9</sup>) jest możliwa.

Technika Grotowskiego opierała się na założeniu, że niemożliwe jest postrzeganie siebie bezpośrednio<sup>10</sup>. Esencją pracy aktora było ciągłe dążenie do samopoznania – zdzieranie własnych społecznych masek – w kontakcie z rolą. Spotkanie z Innym, obecnym w odgrywanej postaci, miało umożliwiać introspekcję. Konfrontacja z rolą zmuszała do przejścia tożsamości granej postaci. Jeśli odzwierciedlała ona pewne aspekty osobowości aktora, 'przejście' jej 'ja' nie stanowiło dla aktora problemu. Z kolei, jeśli jakiś element postaci (a więc nowo przyjętej przez aktora tożsamości) był mu obcy, zostawał on zanegowany<sup>11</sup>. W ten sposób praca nad rolą umożliwiała odkrywanie tych elementów własnego 'ja', które pozostawały głęboko ukryte, wyparte. To z kolei pozwalało na zobiektywizowanie 'maski'. Własna, społecznie przyjęta tożsamość stawała się czymś zewnętrznym, istniejącym obiektywnie i dzięki temu dającym się krytycznie przeanalizować. Samopoznanie było jednocześnie ciągłym „aktem transgresji”<sup>12</sup> – zmuszało aktora do konfrontowania prawdy o sobie, do zrzucenia masek ograniczających i fałszujących głębokie 'ja' i do odsłonięcia własnej intymności. Według Grotowskiego, jedynie wtedy aktor mógł prawdziwie inspirować widza do podjęcia podobnego wyzwania. Tylko pokonując własne ograniczenia, psychologiczne i fizyczne, aktor mógł prawdziwie przekonać widza, że osiągnięcie „spełnienia” jest możliwe<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Por. S. Mitter, *System of Rehearsals: Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London–New York: Routledge, 1992, s. 83.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 84–85.

<sup>12</sup> J. Grotowski, op.cit., s. 15.

<sup>13</sup> S. Mitter, op.cit., s. 90–91.

### Poziom formalny

Aby spełniać swoją społeczną funkcję, aktor musi być na scenie w „inspirowany sposób”<sup>14</sup>, musi zachęcić widza do podjęcia próby zmierzenia się z prawdą o sobie, udowadniając, że odrzucenie społecznych masek jest możliwe. Może to osiągnąć jedynie pokonując własne ograniczenia. Dlatego w pracy z aktorem Grotowski kładł nacisk na pokonywanie fizycznych, psychicznych i emocjonalnych barier. Sławę zyskały jego eksperymenty z rezonansem, ćwiczenia prowadzące aktorów do osiągnięcia nieludzkich wręcz możliwości głosowych<sup>15</sup>.

„[T]eatr może istnieć bez charakteryzacji, bez autonomicznego kostiumu i scenografii, bez wyodrębnionej sceny, bez gry świateł, tła muzycznego itp. Ale nie może istnieć, jeżeli nie ma relacji aktor–widz, ich uchwytne, bezpośredniego, »żywego« obcowania”, pisał Grotowski<sup>16</sup>. Jednym z najważniejszych założeń teatru ubogiego było dążenie do nawiązania kontaktu z widzem przy użyciu jak najmniejszej ilości mediatorów – pomocy scenicznych, kostiumów, rekwizytów. Według reżysera zakłócały one jedynie prawdziwą komunikację. Dlatego jego przedstawienia były proste, pantomimiczne. Spektakle opierały się na pracy aktora. Ruch, mimika, głos były esencją spektaklu, ponieważ, jak podkreślał Grotowski, w przeciwieństwie do kina, teatr w pełni od nich zależał. Wszystko, również przedmioty, mogły być po prostu ‘zagrane’, stworzone poprzez gest, ruch, mimikę; nie musiały fizycznie istnieć na scenie. Na tej przesłance opierały się próby stworzenia komunikacji niewerbalnej, czy też ponadwerbalnej, uniwersalnego języka teatru będącego w stanie komunikować znaczenie przekraczając granice językowe, kulturowe czy polityczne. Stymulowaniu „bezpośredniego, »żywego« obcowania” widza z aktorem służyła również

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>15</sup> Z czasem reżyser doszedł do wniosku, że skomplikowane techniki gry aktorskiej tworzą przepaść pomiędzy aktorem a widzem (mającą swoje źródło w świadomości nieproporcjonalnych umiejętności) i uniemożliwiają widzowi identyfikację z postacią, internalizację prezentowanego problemu. Ponadto technika sama w sobie staje się maską ukrywającą prawdziwe ‘ja’ aktora. Wyuczone techniki gry podają aktorowi gotowe rozwiązania formalne, blokując jego prawdziwy potencjał, wypierając naturalne reakcje. Prowadzi to Grotowskiego do postulowania przyjęcia tzw. techniki negatywnej (*via negativa*). Zadaniem aktora jest wytłumienie wyuczonej techniki, odrzucenie „arsenału środków” (J. Grotowski, op.cit., s. 8–9).

<sup>16</sup> Ibidem, s. 12.

rezygnacja z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Fizyczny kontakt miał ułatwić komunikację i emocjonalne zaangażowanie widza w spektakl, dlatego aktorzy i publiczność często zajmowali tę samą przestrzeń.

Innym, ważnym wyróżnikiem teatru Grotowskiego była technika nazywana „przechodnością znaków” (*transformability of signs*<sup>17</sup>). Grotowski budował swoje spektakle, opierając się na przeświadczeniu, że środki użyte do przedstawienia przedmiotów i sytuacji w teatrze nie mają jednej przypisanej funkcji ani jednej możliwej interpretacji, lecz są wymienne, przechodnie. Nośniki znaczenia nie muszą reprezentować tego, czym są, gdyż ograniczałoby to widza. Wraz ze zmianą kontekstu ten sam przedmiot mógł nieść różne znaczenia. I tak np. stół mógł funkcjonować w spektaklu wymiennie jako stół, łóżko, skrzynia, łódź czy więzienie. Eksperymentowanie i improwizacja z wykorzystaniem tej względności znaczenia stały się wyróżnikiem eksperymentalnego teatru Grotowskiego. Przechodność znaków była jednocześnie kolejną techniką pozwalającą na włączenie w spektakl publiczności. Konieczność interpretacji różnych znaczeń aktywowała wyobraźnię widza, stymulowała jego osobiste zaangażowanie w sztukę.

### Sytuacja teatru w RPA w latach siedemdziesiątych – teatr warsztatowy

Lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku to w RPA rozkwit apartheidu. Ustawy wprowadzane przez rządzącą Partię Narodową regulowały życie społeczne jednostki w najdrobniejszych jego przejawach. Również teatr podlegał zasadom polityki osobnego rozwoju. Od 1965 roku ustawa terytorialna (*Group Areas Act*) (1950) zabraniała współpracy mieszanym rasowo zespołom aktorskim, a także dzieliła publiczność teatralną według kategorii rasowych. Teatr powstawał w warunkach ściśle kontrolowanych przez państwo.

Mimo to były miejsca, w których zakazy te obchodzono, np. Serpent Players Theatre w Port Elizabeth czy Market Theatre w Johannesburgu, gdzie biali reżyserzy, Athol Fugard i Barney Simon, współpracowali z czarnymi aktorami. Ze względu na wykorzystywane przez nich techniki pracy z aktorem,

---

<sup>17</sup> J. Whitemore, *Directing Postmodern Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, s. 21.

konwencja, którą stworzyli, zyskała nazwę teatru warsztatowego (*workshop theatre*). W dużej mierze była ona realizacją teorii Grotowskiego. Okazało się, że założenia teatru ubogiego trafiły tutaj na bardzo podatny grunt. Dlaczego tak się działo? Najbardziej prozaiczną przyczyną były warunki materialne, w których pracowali twórcy teatru warsztatowego. Na rekwizyty, kostiumy, scenografię brakowało pieniędzy, dlatego artyści południowoafrykańscy zmuszeni byli szukać innych środków wyrazu. Jakkolwiek trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu Grotowski wpłynął na teatr warsztatowy, konwencja teatru ubogiego była świadomą inspiracją, co Fugard wielokrotnie podkreślał<sup>18</sup>.

Aby wykazać te wpływy, chciałabym odwołać się tutaj do sztuki *Sizwe Bansi is Dead* stworzonej przez Athola Fugarda we współpracy z czarnymi aktorami, Johnem Kanim i Winstonem Ntshoną. Jest to druga produkcja, nad którą południowoafrykański reżyser pracował po lekturze tekstów Grotowskiego<sup>19</sup>. Opowiada ona historię Sizwe Bansi, który, chcąc „obejść” ograniczające swobodę zmiany miejsca zamieszkania wytyczne ustawy terytorialnej (*Group Areas Act*), przywłaszcza sobie *passbook*<sup>20</sup> nieżyjącego Roberta Zwelinzimy, przejmując tym samym jego tożsamość.

## Poziom filozoficzny

### *Praca z aktorem*

Podobnie jak Grotowski, Athol Fugard, współpracując z Johnem Kanim i Winstonem Ntshoną, kładł nacisk na osobisty rozwój aktorów. Reżyser koncentrował się na stymulowaniu i analizowaniu ich uczuć, towarzyszących

---

<sup>18</sup> R. Vandenbroucke, op.cit., s. 146.

<sup>19</sup> Pierwszą warsztatową, improwizowaną sztuką stworzoną przez Fugarda po lekturze tekstów Grotowskiego był *Orestes*, wystawiany w RPA w 1971 r. Rozpoczyna on nową fazę w twórczości Fugarda, którą sam reżyser postrzega jako eksperymentalną (ibidem, s. 149).

<sup>20</sup> Rząd apartheidu dążył do rasowego podziału terytorium kraju. Na mocy ustawy terytorialnej [*Group Areas Act*] z 1950 r. nie-białych obywateli RPA obowiązywał zakaz osiedlania się bądź podejmowania pracy w miejscach innych niż przypisany im rejon. *Passbook* był znienawidzonym przez nie-białych Południowoafrykańczyków dokumentem stwierdzającym ich miejsce zamieszkania i zawierającym potrzebne zaświadczenia i pozwolenia na pracę w miejscu innym niż miejsce, w którym dana osoba była zarejestrowana. *Sizwe Bansi is Dead* ilustruje determinującą rolę dokumentu, zastępującego indywidualną tożsamość i zmieniającego jednostkę w numer porządkowy.



pewnym prawdziwym sytuacjom<sup>21</sup>, aby w ten sposób wyzwolić introspekcję, a tym samym osiągnąć prawdziwszy, mocniejszy efekt na scenie. Swoją rolę reżyser nazywał „wyzwoleniem kreatywnego potencjału aktora” (*releasing the creative potential of the actor*<sup>22</sup>). W *Dziennikach*<sup>23</sup> Fugard opisuje reakcję Kaniego i Ntshony, analizujących swoje uczucia po tym, jak wcielili się w role kelnerów obsługujących aroganckich białych gości hotelowych. Ćwiczenie pozwoliło aktorom zdać sobie sprawę z tego, że zachowania czarnych Południowoafrykańczyków dające się zaobserwować w codziennych sytuacjach są maską społeczną, za którą kryje się ich prawdziwa twarz, ich głębokie ‘ja’<sup>24</sup>.

Taką analizę subiektywnej reakcji jednostki na istniejące stosunki społeczne Fugard nazywa „spotkaniem z własnym ja” (*appointment with the self*<sup>25</sup>). Podobnie jak w teatrze Grotowskiego, ta indywidualna reakcja musiała zostać odkryta i włączona w tworzenie przedstawienia. Proces zdejmowania i analizowania własnej ‘maski’ w kontakcie z rolą konstytuuje to, co Fugard nazywa „prawdziwie żywym momentem w teatrze” (*a truly living moment in theatre*<sup>26</sup>). Jego osiągnięcie – dotarcie do tych aspektów własnej osobowości, które pozostają nieświadomione lub wyparte – pozwala na poszerzenie samoświadomości aktora, a przez to również świadomości widza.

### *Teatr jako przestrzeń wolności*

Podobnie jak Grotowski, Fugard uważał, że społeczeństwo determinuje jednostkę, wyposażając ją w zestaw ról, które razem tworzą społeczną maskę. Ta społeczna tożsamość zostaje potwierdzona i ugruntowana w spotkaniu z Innym, w procesie, który Crow nazywa „wzajemnym potwierdzeniem” (*reciprocal recognition*<sup>27</sup>). Jeśli relacje społeczne są zniekształcone (tak jak miało to

---

<sup>21</sup> Sztuki powstawały na podstawie doświadczeń aktorów.

<sup>22</sup> Cyt. za A. Fuchs, *Playing the Market: Market Theatre Johannesburg 1976–1986. Contemporary Theatre Studies*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990, s. 19.

<sup>23</sup> A. Fugard, *Notebooks 1960–1977*. New York: Theatre Communications Group, 1990.

<sup>24</sup> Por. B. Crow, „A Truly Living Moment”: *Acting and the Statements Plays*. W: *Theatre and Change in South Africa*. Ed. by G.V. Davis, A. Fuchs. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996, s. 16.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 14.

miejsce w RPA ery apartheidu), musi to znaleźć odbicie w procesie wzajemnego potwierdzenia. Role dostępne dla nie-białych Południowoafrykańczyków, a tym samym ich możliwość wyrażania własnej indywidualności, były ograniczone przez politykę apartheidu. Determinowała ona rzeczywistość i sprawiała, że postrzeganie Innego było zdominowane przez rasowe stereotypy. Rolą teatru warsztatowego było obnażenie tego wykrzywionego obrazu, uświadomienie społeczeństwu, że różne role dostępne są dla wszystkich i że jednostka powinna móc swobodnie pomiędzy nimi wybierać.

Apartheid niszczył indywidualność, sprawiał, że jednostka była postrzegana przez pryzmat przypisanej jej społecznie roli. *Sizwe Bansi is Dead* ilustruje, jak gra aktorska pozwala pokonać te sztuczne ograniczenia. Początkowo przejście cudzej tożsamości jest dla bohatera trudnym wyzwaniem. Sizwe Bansi nie chce „zmienić się w ducha”. Buntu, u którego mężczyzna ukrywa się przed policją, przekonuje go jednak, że możliwe jest oddzielenie własnego ‘ja’ od maski narzuconej mu przez społeczeństwo pod postacią *passbook*. Próbując nakłonić go do przejścia dokumentów (a tym samym tożsamości) niezującego człowieka, Buntu uzmysławia Sizwe Bansi, że na co dzień również poświęca swoje prawdziwe ‘ja’, godząc się na przyjmowanie przypisanych mu przez apartheid ról społecznych:

Kiedy biały spojrział na ciebie w Urzędzie Pracy, kogo wtedy zobaczył? Człowieka z godnością czy cholerny *passbook* z numerem identyfikacyjnym? Czy to nie duch? Kiedy biały widzi cię na ulicy i woła »Hej, John!<sup>28</sup> Podejdz tutaj«... ciebie, Sizwe Bansi... czy nie woła wtedy ducha? Albo kiedy jego małe dziecko nazywa cię »Boy«... ciebie, mężczyznę, obrzezanego, żonatego, z czwórka dzieci... czy to nie duch? Nie oszukuj się. Mówię jedynie, stań się prawdziwym duchem, jeśli tego właśnie chcą, duchem, w które sami nas zmienili<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Słowa *John, boy* były w czasie apartheidu typowymi (degradującymi i upokarzającymi) formami, jakimi biali określali czarnych mężczyzn, niezależnie od ich wieku.

<sup>29</sup> *When the white man looked at you at the Labour Bureau what did he see? A man with dignity or a bloody passbook with an N.I. number? Isn't that a ghost? When the white man sees you walk the street and calls out, 'Hey, John! Come here'... to you Sizwe Bansi... isn't that a ghost? Or when his little child calls you 'Boy'... you a man, circumcised, with a wife and four children... isn't that a ghost? Stop fooling yourself. All I'm saying is be a real ghost, if that is what they want, what they've turned us into* (A. Fugard, *Township Plays*, s. 185).

Wraz z dokumentami Roberta Zwelinzimy tytułowy bohater sztuki zdobywa pozwolenie na pracę w Port Elizabeth, a tym samym udaje mu się 'przechrzyć' apartheid. Dzięki nowej tożsamości Sizwe Bansi odzyskuje wolność osobistą, może podejmować własne decyzje. Wobec niemożliwości wyzwolenia się z opresyjnych przepisów, gra, twórcze przyjmowanie roli, daje bohaterowi namiastkę wolności. Jednocześnie akt przyjmowania tożsamości Innego pozwala na zdystansowanie się od własnego 'ja' i dostrzeżenie własnego uwięzienia w 'roli'. Uświadamia istnienie wielości ról, możliwość konstruowania i mediowania własnego 'ja' na wiele sposobów<sup>30</sup>. Podobny proces ilustruje postać Stylesa, który opowiadając swoją historię, wciela się w różne postaci – od czarnego robotnika, poprzez białego kierownika fabryki Forda, po samego właściciela, który przyjeżdża z wizytacją. Przyjmując różne role, Styles pokazuje, że są one potencjalnie dostępne dla wszystkich<sup>31</sup>.

Umożliwiając przyjmowanie wciąż nowych tożsamości, różnorodnych społecznych ról, teatr tworzy przestrzeń wolności, która kontrastuje z ograniczającą rzeczywistością apartheidu. Odgrywanie procesu poszerzania czy też zmiany tożsamości, tworzenie alternatywnych rzeczywistości, zawierało w sobie element wyzwolenia. Wielość znaczeń tworzonych na drodze transformacji ukazywała możliwość aktywnego kształtowania świata, jego zmieniania. Do widza kierowany był w ten sposób głębszy, polityczny przekaz, który nie mógłby być komunikowany werbalnie czy też za pomocą metafory.

## Poziom formalny

### *Przechodniość znaków*

Teatr warsztatowy, podobnie jak teatr ubogi Grotowskiego, bazował na przechodniości znaków. Ciało aktora było nośnikiem nieograniczonej liczby postaci lub obrazów. Improwizowane sztuki Fugarda realizowane były najczęściej przez zaledwie kilku aktorów, podczas gdy lista osób dramatu była często bardzo długa. Transformacje te nie były wspierane charakteryzacją czy kostiumami. Podobnie jak u Grotowskiego, mieliśmy tu do czynienia z pustą sceną;

---

<sup>30</sup> B. Crow, op.cit., s. 17.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 18; A. Wertheim, *The Dramatic Art of Athol Fugard*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, s. 80–81.

używane rekwizyty były bardzo proste (kapelusz, gazeta czy fajka) i ograniczone do minimum. Cały kostium składał się zazwyczaj z luźnych spodni i nagiego torsu. Nośnikiem zmiany było ciało aktora.

W artykule *Physical Images in the South African Theatre* („Cielesne obrazy w teatrze południowoafrykańskim”) Mark Fleishman wymienia dwa rodzaje transformacji używane w teatrze improwizowanym<sup>32</sup>. W pierwszym ciało aktora zmieniało się na oczach widza, odgrywając różne postaci (lub przedmioty). W *Sizwe Bansi is Dead* technikę tę ilustruje monolog Styleesa, który opowiada o swojej pracy i jednocześnie zmienia się w poszczególnych uczestników relacjonowanych wydarzeń. Drugi rodzaj transformacji polegał na zmianie znaczenia danego ruchu lub gestu poprzez umieszczenie go w innym kontekście. Przykładem jest tutaj scena, w której Sizwe Bansi (*alias* Robert Zwelinzima) zastyga w bezruchu, pozując do zdjęcia, zmieniając się w fotografię. Zabieg ten umożliwia przejście do kolejnej sceny: fotografia ‘ożywa’ i dyktuje list, w którym opowiada o tym, co zaszło, a który Sizwe (wraz ze zdjęciem) zamierza wysłać żonie. Jednocześnie transformacja wprowadza retrospekcję wyjaśniającą, jak Sizwe Bansi stał się Robertem Zwelinzimą.

Wartość transformacji polega na tym, że wskazywały one na „zasadniczą jedność wszystkich rzeczy” (*essential unity of all things*<sup>33</sup>): wszystko na scenie mogło zmienić się we wszystko inne; w przestrzeni teatru wszystko było możliwe. W kontekście południowoafrykańskim ten potencjał zmiany nabierał symbolicznego znaczenia. Używając ciała w ‘zdefamiliarizowany’ sposób, nadając mu niecodzienną, zaskakującą, często groteskową formę, aktor parodiował i podważał zasady rządzące społeczeństwem południowoafrykańskim. Kwestionował obowiązujące ‘normy’ społeczne i przedstawiał alternatywę, która zawierała w sobie element wolności. Transformacje odgrywały również ważną rolę w procesie angażowania publiczności w sztukę. Konwencja teatru warsztatowego nie podawała gotowych rozwiązań, które zastępowałyby jedno ograniczenie drugim. Wymagała aktywnego zaangażowania indywidualnej wyobraźni widza, który, obserwując i odczytując ciąg transformacji, miał uwierzyć w możliwość aktywnie wprowadzanej zmiany.

---

<sup>32</sup> M. Fleishman, *Physical Images in the South African Theatre*. W: *Theatre and Change...*, s. 173–182.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 181.

### *Ciało i ruch*

Fugard pisał: „Tylko fragment mojej prawdy jest w słowach. Reszta to cielesna rzeczywistość aktora w przestrzeni i w czasie”<sup>34</sup>. Fleishman nazywa teatr improwizowany „teatrem ruchu” (*moving theatre*<sup>35</sup>) – teatrem, w którym ciało aktora odgrywa kluczową rolę. Jest wiele powodów, dla których użycie ciała było w teatrze Fugarda tak ważne (i dla których przesłanki Grotowskiego odnajdywały tu swoje szczególne zastosowanie). Najważniejsza z przyczyn to jednocześnie esencja *workshop theatre*: u podstaw przedstawień leżała praca z aktorem i improwizacja, nie tekst. Ponieważ powstawanie spektaklu było fizycznym procesem, gest i ruch pojawiały się tu spontanicznie obok, a czasem nawet przed słowem. Ruch stanowi ponadto ważny element afrykańskiej kultury oralnej. Słowo nie istnieje tu w oderwaniu od żywego, ruchomego kontekstu, w którym jest wypowiedzane. Mowa, w odróżnieniu od słowa pisanego, zawsze zależy od sytuacji komunikacyjnej, która angażuje emocje, a w konsekwencji również ciało. Język ciała nie może zostać tu pominięty czy wytłumiony, ponieważ jest on ważnym nośnikiem znaczenia.

Publiczność Fugarda była różnorodna kulturowo i językowo<sup>36</sup>. Rozbudowana mimika i gestykulacja odgrywały ważną rolę w przekazywaniu znaczenia ponad tą różnorodnością, pozwalając stymulować kontakt pomiędzy kulturami. Sama sytuacja polityczna w RPA w latach siedemdziesiątych XX wieku sprawiała, że ruch był lepszym środkiem wyrazu niż słowo, które stało się symbolem ‘uprzedzonej’ prawdy, hegemonii ‘białej’ kultury. Użycie innego środka znaczeniowtwórczego pozwalało na rzucenie wyzwania tej hegemonii. Język ciała w spektaklu stanowił alternatywę dla konwencji zachodnioeuropejskich. Podczas gdy w teatrze europejskim ruch jest często jedynie tłem, dodatkiem, w południowoafrykańskim teatrze to właśnie ruch niesie znaczenie.

---

<sup>34</sup> *Only a fraction of my truth is in the words. The rest is in the carnal reality of the actor in space in time* (cyt. za B. Crow, op.cit., s. 14).

<sup>35</sup> M. Fleishman, op.cit., s. 173.

<sup>36</sup> W RPA obowiązuje jedenaście języków urzędowych. Obok nich w społeczeństwie południowoafrykańskim funkcjonuje niezliczona liczba dialektów i socjolektów.

### „Niekontrolowany udział publiczności”

W teatrze warsztatowym, podobnie jak w eksperymentalnym teatrze Grotowskiego, mamy do czynienia ze zniesieniem podziału przestrzeni teatru na scenę i widownię (zarówno fizycznie, jak i poprzez rezygnację z kostiumów, rekwizytów i rozbudowanej scenografii). Podczas przedstawień możliwy był fizyczny kontakt pomiędzy aktorem i widzem. Aktorzy poruszali się wśród publiczności, a widz mógł zostać przeniesiony na scenę. Ponadto aktorzy występowali często pod własnymi nazwiskami. W trakcie przedstawienia mogli ‘wyjść’ z roli i zwrócić się do publiczności jako prawdziwi ludzie, komentując sztukę i zachowania granych przez siebie postaci. Ponieważ dzielili oni z bohaterami sztuk doświadczenia rzeczywistości apartheidu, taka strategia sceniczna była wiarygodna. W konsekwencji granica pomiędzy światem sztuki a rzeczywistością była zatarta. Widz rozpoznawał sytuacje, w których sam codziennie brał udział, a w granych postaciach dostrzegał samego siebie. W ten sposób zmuszany był do konfrontacji z własnymi maskami społecznymi, co miało prowadzić do epifanii. Podobnie jak aktorzy Grotowskiego, Kani i Ntshona rzucali publiczności wyzwanie zmierzenia się z prawdą o sobie. Podobny efekt miało bezpośrednie zwracanie się aktora do widza, który, zagadywany, pytany o zdanie czy oskarżany, zastanawiał się, czy to, czego był świadkiem, było rzeczywiście jedynie grą. Prowadziło to do efektu nazywanego „niekontrolowanym udziałem publiczności” (*involuntary audience participation*<sup>37</sup>): zmuszeni do reakcji, odpowiedzi, widzowie emocjonalnie angażowali się w spektakl. Każdy z osobna był konfrontowany z własnymi ‘maskami’, musiał dokonywać indywidualnych wyborów, zajmować stanowisko, przyjmować odpowiedzialność.

### Zakończenie

Pomimo że Fugard wielokrotnie podkreślał znaczenie Grotowskiego dla swojego rozwoju artystycznego, jego własne przemyślenia poprzedzające lekturę *Ku teatrowi ubogiemu* w zaskakujący sposób przypominały tezy tam zaprezentowane. Znaczący twórczości Fugarda wymieniają podobieństwa w sposobie my-

---

<sup>37</sup> Ch. Balme, *The Performance Aesthetics of Township Theatre: Frames and Codes*. W: *Theatre and Change...*, s. 76.

ślenia obu twórców o roli aktora, relacji widz–aktor, konieczności oczyszczenia teatru z nadmiaru środków wyrazu, roli improwizacji. Vandenbroucke podkreśla przy tym niezależny charakter przemyśleń Fugarda, a wpływ Grotowskiego nazywa „katalizatorem” dla poglądów południowoafrykańskiego reżysera<sup>38</sup>. Mary Benson zauważa, że Fugard tworzył teatr ubogi zanim jeszcze Grotowski sformułował swoje tezy<sup>39</sup>. Niezależnie od siebie obaj twórcy wypracowali podobne poglądy na istotę teatru. Trudno ocenić, gdzie kończy się niezależny twórczy potencjał Fugarda, a zaczyna wpływ Grotowskiego. Myślę, że metafora palimpsestu trafnie oddaje te relacje. Wizja Grotowskiego nałożyła się na przemyślenia południowoafrykańskiego reżysera, pomogła je wykrystalizować, rozwinąć i skonkretyzować. Posiłkując się rozwiązaniami teatru ubogiego i łącząc je z elementami lokalnej kultury, Fugard tworzył w RPA ery apartheidu teatr politycznie zaangażowany, który miał przyczynić się do mentalnego wyzwolenia ludzi.

## Jerzy Grotowski and Workshop Theatre in Apartheid South Africa

### Summary

Apartheid in South-Africa pervaded every dimension of public and social life. Theatre, both as a form of art and as a sphere of public life, was thus also subjected to the policy of segregation: under the Group Areas Act racially mixed casts as well as mixed audiences were prohibited. There were places, however, where those restrictions were bypassed and where white theatre directors cooperated with non-white artists. Examples include the Market Theatre in Johannesburg and the Space Theatre in Cape Town, where non-racial productions were created by one of the most prominent South African playwrights and directors, Athol Fugard. The economic situation of those independent theatre companies, as well as the political situation in the country, informed the used means of expression. This is where the theory of Jerzy Grotowski came into play. This paper shows how Grotowski's premises were realized in the South African context and what influence they had on the South African tradition of workshop theatre.

*Ewa Dynarowicz*

---

<sup>38</sup> R. Vandenbroucke, *op.cit.*, s. 148.

<sup>39</sup> M. Benson, *op.cit.*, s. 65.