

Colloquia

Blog Teatru Węgajty

Magda Hasiuk – Świerzbńska, Zwrotnik ŻycieOpublikowano Maj 2017, autor: [blogger](#)

Magdalena Hasiuk

Zwrotnik Życie

„Chodzimy do teatru, by znaleźć w nim odbicie życia, ale jeśli nie ma żadnej różnicy między tym, co na niby, wówczas teatr nie ma sensu. Musimy przyjąć, że życie w teatrze musi być bardziej wyraziste i bardziej dosadne niż poza teatrem. Widzimy wtedy równocześnie to samo i co innego. Mówiąc dokładniej – w teatrze życie jest wyraźne i intensywne dzięki zwięzłości. Osiąga się ją przez ograniczenie przestrzeni i kondensację czasu. [...] Zwięzłość to usunięcie wszystkiego, co nie jest absolutnie niezbędne i wzmocnienie sensów przez zastąpienie słabych określeń mocniejszymi, przy równoczesnym zachowaniu wrażenia spontaniczności wypowiedzi”[1].

Słowa Petera Brooka, wyrażone blisko dwadzieścia lat temu w najbardziej chyba niepozornej, a jednocześnie w jednej z najciekawszych książek reżysera wydanych po polsku, narodziły się z wieloletniej praktyki i pogłębionej refleksji nad sztuką teatru. Jednak nauka teatralna Brooka „czepie swoje soki” nie tylko z teatru. Stając się przestrzenią przekazywania wiedzy o życiu, nierzadko dostarcza narzędzi i poszerzonej perspektywy w spojrzeniu na nie. Może dlatego z taką łatwością przychodzi przeniesienie słów reżysera Mahabharaty na zjawiska wykraczające poza tradycyjne rozumienie teatru i „codzienne” (cokolwiek to znaczy) postrzeganie życia. To, co uważam za ewidentny sukces twórców i organizatorów odbywającej się od czternastu lat w Węgajtach Wioski Teatralnej to fenomen tego zdarzenia, być może unikalny w skali Europy (?). Wioska Teatralna będąc – festiwalem międzynarodowym i interdyscyplinarnym, złożonym z: przedstawień, koncertów, pokazów filmów, warsztatów, spotkań, rozmów, działań performatywnych, działań ze społecznością (z Automatem z marzeniami na czele) improwizowanych działań artystycznych, więc – organizmem skomplikowanym logistycznie, w którym sztuka teatru stanowi tylko jedną z gałęzi, zachowała wszystkie cechy przypisane przez Brooka teatrowi. Tygodniowy pobyt w podolsztyńskiej wsi, a właściwie w kilku podolsztyńskich wsiach, dzięki wprowadzeniu zwięzłości – ograniczeniu przestrzeni i kondensacji czasu – dzięki wyborowi i zestawieniu elementów niezbędnych, przez zastąpienie tematów słabych mocniejszymi, ukazanymi w wyrazisty sposób, widzowie/uczestnicy, a często wręcz po Boalowsku widzowie-aktorzy, mogli obserwując, niby to samo, co w życiu (w przestrzeni artystycznej, społecznej, politycznej), zobaczyć coś innego (tematy, fenomeny, procesy); czego zazwyczaj wielu z nich (większość?) nie dostrzega. Albo widzi, ale z mniejszą siłą. Podstawowym tematem i materiałem stawianą w centrum wszelkich aktywności wywołanych, poruszonych, dyskutowanych, nierzadko spornych podczas Wioski Teatralnej było samo życie – wyraźne i intensywne (wyraźniejsze i bardziej intensywne). „W powietrzu unosiła się też zachęta” skierowana do uczestników, by doświadczać go z większą otwartością na rzeczywistości: wewnętrzne i zewnętrzne ze wszystkimi trudnymi problemami i niezrozumiałymi, być może, zjawiskami, które ono wnosi. Z kręgami palących tematów, które obejmują ekologię, problemy społeczne i polityczne, artystyczne dylematy. Śmiem twierdzić, że sztuka w tym teatrze, stanowiły tylko pomocne (pytanie: czy tak było za każdym razem?) po temu narzędzia. Trawestując słynne wezwanie Konstantego Puzyny można zauważyć, że podczas Wioski Teatralnej mówi się o teatrze (także, przede wszystkim) po to, by mówić o Życiu. Również artyści zaproszeni na festiwal to często ludzie, którzy nie tylko zajmują się tworzeniem obiektów estetycznych, ale często zmagają się bezpośrednio (nie poprzez dłonie managerów), z wyboru lub z konieczności, z trudnymi sytuacjami społecznymi. Jeśli pomyśleć, jak sugeruje Edwin Bendyk, o Wiosce Teatralnej jako o utopii, może trafne byłoby przywołanie słów Ariane Mnouchkine. Twórczyni francuskiego Théâtre du Soleil, pracującego od ponad półwiecza w podparyskiej Cartoucherie – „zespołu-wioski” (z osiemdziesiątką twórców) rozumie utopię za Théodore’em

Monodem nie jako coś niemożliwego do zrealizowania, a jedynie jako coś, co dotychczas nie zostało zrealizowane, co pozostaje do zrobienia, jako cel i kierunek działań. Czym jednak byłaby istota tak rozumianej utopii węgajckiej?

Jednej z perspektyw dostarczają wskazówki wyrażone przed laty przez Jerzego Grotowskiego. Szczególnie trafne wydają się być fragmenty tekstów o „czasie gęstym”, o czynieniu, a nie wyrażaniu, o „byciu obecnym tu i teraz”.

„Być – gdzie się jest, robić – co się robi, spotykać – kogo się spotyka. W języku teatralnym można to opisywać, mówiąc, że d z i a ł a n i e j e s t d o s ł o w n e, a nie symboliczne, n i e m a w nim podziału na aktora i widza, p r z e s t r z e n i j e s t d o s ł o w n a, a nie – symboliczna”[2].

Słowami Grotowskiego można opowiedzieć o wielu doświadczeniach rozgrywających się w tej szczególnej teatralnej stodole Erdmute i Wacława Sobaszków, na pobliskiej łące, w drodze na posiłki, podczas warsztatów, rozmów, ale i przedstawień. Jedno jest pewne, że u podstaw tak rozumianej utopii nie leży żadna z ideologii politycznych mniej lub bardziej skompromitowanych w XX wieku.

Kilka miesięcy po węgajckim festiwalu Eugenio Barba, podczas śniadania Więcej niż teatr zorganizowanego w ramach 7 Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu, mówił o teatrze jako miejscu budowania pogłębionych relacji – relacji reżysera z aktorem, aktora z reżyserem, aktora z widzem, widza z aktorem, reżyserem, innych twórców ze sobą nawzajem, ale i każdego z nich z samym sobą; o teatrze jako przestrzeni pogłębionych relacji z postaciami teatralnymi, tekstami, muzyką. Nie przez przypadek jeden z aktorów Innej Szkoły Teatralnej – Martin Rosie – mówił o pobycie na festiwalu w Węgajtach: „To jak przyjechać do własnej rodziny”.

Ale przecież teatr oferuje również szczególną możliwość wglądu i nawiązania mocniejszej relacji z sytuacją pozateatralną, z sytuacją społeczną, z kontekstem miejscem i czasem, z procesem ekologicznym i politycznym, w którym zanurzeni są twórcy i zespoły. Nie tylko oferuje możliwość, ale teatr stawia właśnie takie zadanie. Pozwala (ale i wymaga, by) w inny, nowy, bardziej intensywny sposób odnieść się do określonej sytuacji historycznej, ze wszystkimi wnoszonymi przez twórców i współtwórców (widzów) możliwościami i ograniczeniami, z konkretnym potencjałem do działania i z konkretną świadomością. Te działania ukryte niejako podskórnie i zawsze obecne w teatralnej robocie wynikają z indywidualnych historii twórców, wiążą się z doświadczeniami i posiadają bardzo pragmatyczne cele. Jeśli tylko działania pozostają autentyczne, mają swoje źródła w konkretności, nie w jakichkolwiek sztucznie narzuconych lub przyjętych założeniach. Ich realizacja jawi się jako niezbędna dla człowieka, by ten mógł „być (o)sobą”.

„Kiedy masz poczucie bezpieczeństwa zaczynasz odnajdywać siłę, która pomaga ci otworzyć się zarówno na siebie, jak i na innych”[3] – pisał w cytowanej już książce Peter Brook. Teatr jako miejsce budowania pogłębionych relacji w autentyczny sposób staje się miejscem bycia w świecie. Misja teatru według Michela Leirisa polega właśnie na tym, by przerzucać mosty między naszym światem i innymi światami. Jeśli uczymy się żyć w pogłębionej relacji ze sobą, z Innym, niejako naturalnie zaczynamy rezonować ze światem, przestaje nam być obojętny jego los w jakimkolwiek wymiarze. Odzyskujemy także poczucie wpływu, choćby w niewielkim stopniu, na to, co się dzieje w przestrzeni zewnętrznej. Zaczynamy inaczej postrzegać to i tych, którzy nas otaczają. Utopia to proces. Być może nigdy nieosiągalny, ale droga ku jej urzeczywistnieniu gwarantuje zmianę. I nawet jeśli jej zasięg jest ograniczony, jest jednocześnie rzeczywisty. W tym konkretnym miejscu na gruzach rozkwita ogród, nawet jeśli tworzy go jedna róża. Podobny optymizm i wiara w ostateczną harmonię w zupełnie paradoksalny sposób przenikały ostatni, raczej katastroficzny, spektakl Innej Szkoły Teatralnej Godzina o inaugurujący Wioskę Teatralną. Kodę przedstawienia stanowiła pieśń: „Ile trwogi, tyle wiary na świecie niewiernym,/Ile wierszy, tyle prawdy na świecie niepewnym”. Teatralność Wioski nie ograniczała się jedynie do zastosowania praw teatralnych przy kompozycji poszczególnych elementów. Ściśle związany z naturą teatru był ich wybór i układ.

Festiwalowe dni łączyły działania, przed którymi postawiono różne cele. Podczas warsztatów wypracowywano konkretne techniki, struktury i narzędzia do pracy artystycznej. Colloquia stanowiły przestrzeń refleksji nad ważnymi tematami i problemami społecznymi. Pozwalały poznać różnorodne perspektywy w spojrzeniu na nie i formy działania wobec nich. Z kolei w przedstawieniach, koncertach i performance'ach techniki i tematy łączyły się w obiekty estetyczne. Poszczególnym elementom towarzyszyły rozmowy i spotkania, w których zgodnie z

odkryciem Zofii Bartoszewicz podstawową czynnością jest tkanie – dopowiedzmy pogłębionych relacji (nie tylko z osobą, ale także z narzędziem teatralnym, z tematem, techniką, z konkretnym przedstawieniem).

Całkowita opowieść o Wiosce byłaby w tej perspektywie złożona, co najmniej, z kilku narracji: Obrazy festiwalu widzianego przez pryzmat warsztatów, colloquiów, spektakli, z perspektywy organizatorów, uczestników, wolontariuszy powinny się dopełniać. Świadomie wybieram tutaj jeden z możliwych oglądów, perspektywę mi najbliższą – dzieje festiwalu widziane poprzez przedstawienia z perspektywy ich uczestnika.

Podstawowy wektor działań podejmowanych podczas Wioski Teatralnej wyznaczył tytuł. Zwrotnik Warmia stanowił nawiązanie do wyjątkowego zbioru esejów pod redakcją Jurija Andruchowycza Zwrotnik Ukraina, w którym pisarze, historycy, socjologowie, świadkowie wydarzeń opowiedzieli o doświadczeniu Majdanu i wojny postrzeganych w makro i mikroskalach.

Stąd zapewne w programie festiwalu pojawiło się wiele mocnych akcentów. Temat wojny, relacji między wojną i sztuką powrócił nie tylko w kilku przedstawieniach, ale także podczas colloquiów[4] – przede wszystkim z udziałem ukraińskiego pisarza Jurija Andruchowycza, autora m.in. powstającej powieści Albert i Artura Klinaua białoruskiego performerem i pisarzem, założyciela Wioski Artystycznej Kaptaruny. Wojna powracała także w nieco innym wymiarze – jako tło sytuacji uchodźców – w spotkaniu z Paulem Schwabe Die Toten kommen (Zmarli wracają) stanowiącym prezentację bogatych działań artystów zajmujących się sztuką akcji z Zentrum für Politische Schönheit (Centrum Na Rzecz Politycznego Piękną). Swoistym dopełnieniem tej rozmowy był performance zrealizowany wspólnie z artystami-uchodźcami przez Transnationales Ensemble „Labsa“ z Bochum.

Choć każda opowieść o wojnie zdaje się być skazana na klęskę, teatrowi Ted’, nádech a let’ z Czech udało się niemożliwe. W przedstawieniu Kurica nie ptica. Ukraina nie zagranica przybliżyli widzom wojenne piekło. Zespół na czele z kierującym nim Dawidem Zelinką odnajdując, spisując i komponując w jedną całość historie świadków i uczestników działań wojennych i ich rodzin oraz tradycyjne pieśni z Rosji i Ukrainy, stworzył spektakl oparty na piorunującej sile poszczególnych głosów i obrazów. Na długo powraca w pamięci groteskowy obraz poszukiwania oderwanej od martwego ciała nogi, wstrząsająca relacja zatrzymania i gwałcenia kobiety, którą posądzono o wrogie czyny na podstawie posiadanej kominiarki, Bożonarodzeniowe życzenia, w których życzliwość wobec swoich sąsiadowała z pełnią nienawiści wobec Innych.

Scena zagracona elementami biednego, byle jakiego i zwyczajnego świata, zakomponowanymi bez ładu i składu, a jednocześnie zgodnie z jakąś kosmiczną niemal precyzją, staje się znakiem ludzkiego życia nietrwałego, kruchego, skazanego na zniszczenie, wdarcie się chaosu, rozpad. Poczucie bezpieczeństwa, jakiego dostarczają przedmioty codziennego użytku znika. Wojna zmienia wszystko, wszystko rujnuje. Stoły stają się barykadą, jedzenie na nich zmienia się w makietę do ukazania strategii wojennych. Sceniczny odpowiednik chaosu i niesprawiedliwości wojny Zelinka odnalazł w stylistycznym brudzie i nagromadzeniu rekwizytów różnego rodzaju. To pomieszanie elementów może wydawać się irytujące, tym bardziej w sławo zrytmizowanym spektaklu. Ostatecznie jednak dzięki niesubordynacji tej biednej materii ze zdwojną siłą wkracza na scenę podstawowa ludzka potrzeba – potrzeba pokoju i bezpieczeństwa. Wraz z wdzierającym się chaosem, w chropowatej strukturze przedstawienia objawia się stopniowo mechanizm ogłupiania, zastraszania, niszczenia, wobec którego wszelkie życie nie ma już jakiegokolwiek wartości. Rzeczy przed chwilą niewyobrażalne stają się powszednie. Stół kuchenny staje się miejscem dzielenia się śmiercią, jej wspomnieniem, narzędziem do przywoływania świata, który runął.

Wstrząsający, w zupełnie inny sposób, obraz wojny wyłonił się z Ubu Królem w reżyserii Wacława Sobaszka, zrealizowanego przez Teatr Potrzebny. Jego aktorami są również mieszkańcy Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Absurd wojny został przełożony na obrazy i działania – Król wjeżdżający na wózku inwalidzkim i z tryumfalnym okrzykiem unoszący w górę miecz, purnonsensowne kadry filmowe ukazujące osamotnionego Ubu kroczącego na wojnę po warmińskich bezdrożach. Wojna w tekście Alfreda Jarry’ego stawiała się idealnym pretekstem dla tak ważnych dla dramaturga przekroczeń: zasady prawdopodobieństwa, postępu czasowego i kompozycji przyczynowo-skutkowej. Stanowiła poniekąd ukoronowanie wymyślonej przez Jarry’ego „patafizyki”, opartej na „prawdzie sprzeczności i wyjątków”.

Przedstawienie Teatru Potrzebnego, stanowiąc eksplozję teatralności, ze zdwojoną siłą diagnozuje współczesną monstrualność i łajdactwa władzy. Aktualne dziś politycznie i społecznie zagrożenie wojną, społeczną sklerozą i napierającą zaściankowością związaną nie z miejscem życia, a z rozległością horyzontów myślowych i niskim

poziomem świadomości rezonowały w tajemniczy sposób z awangardowym tekstem i doświadczeniem egzystencjalnym aktorów węgajcko-jonkowskiego kolektywu.

Chociaż w Godzinie o Innej Szkole Teatralnej temat wojny bezpośrednio się nie pojawiał, dominował w niej temat apokalipsy rozpisany na wiele sekwencji i działań wchodzących wzajemnie w różnego rodzaju relacje i sploty. Dla mnie podstawowy punkt napięcia tworzyły dwa elektryzujące obrazy: etiuda Erdmute Sobaszek z zastosowaniem jakby prastarej, szamańskiej maski – ducha, ukazująca nie tylko siłę tradycji – tradycyjnego sposobu życia i sztuki (teatru jakby skojarzonego z teatrem *nō*) i stanowiące opozycję do niej działanie Martina Rosie – karykatura konsumeryzmu wzmocnionej pseudo-intelektualną nowomową. Na przecięciu tych dwóch działań, dwóch perspektyw każdego dnia wydarza się nasza indywidualna godzinna o. Co jako ludzie wybieramy – gdzie jesteśmy z naszym doświadczaniem świata i życia? Czym zapewniamy nasze dni? Czy wierzymy w apokalipsę – ekologiczną, społeczną, polityczną, artystyczną – czy nie pozostaje, dla mnie drugorzędne. Jedno jest pewne, każdy z nas z pewnością doświadczy własnej apokalipsy. To mamy zapewnione.

Motyw śmierci dozowanej po kawałku oraz temat nieludzkiego traktowania postaci Obcego-Innego był tematem Śmierci Kalibana olsztyńskiego Teatru Kokon w reżyserii Krystyny Jędrzej. Przejmujący proces unicestwiania jednostki objawiał „chorobę trawiącą królestwo”, całkowitą dewastację świata uchodzącego za cywilizowany i demokratyczny.

Inny schemat przemocy generowanej przez repetytywnie powracające dyktatury stanowił temat wyjątkowego pod względem plastycznym spektaklu Śnienia Teatru 3,5 w reżyserii Marka Kurkiewicza. Obrazy na wpół realne na wpół fantasmagoryczne wydobyte ze wspomnień, potrafią nawiedzić po kilku miesiącach wyobraźnię. Niknie schematyzm przedstawienia i mowa Władysława Gomułki potępiająca wystąpienie Stefana Kisielewskiego przeciwko cenzurze („dyktatura ciemniaków”), pozostaje elektryzujący obraz mężczyzny z dużym radiem zamiast głowy – jeden z najbardziej wyrazistych i wieloznacznych, jakie ostatnio widziałam w teatrze.

Tytuł festiwalu Zwrotnik Warmia nie tylko nawiązywał do książki Andruchowicza, podkreślał również wagę kontekstu lokalnego – znaczenie miejsca i regionu, a także indywidualnej perspektywy. Tak rozumianym zwrotnikiem może być każde miejsce zajmowane przez człowieka. Wszędzie, jeśli nie dosłownie, to w przenośni zdarzają się sytuacje, w których Słońce zmienia dotychczasową drogę i zawraca.

W pełni indywidualną, zakorzenioną w konkretnym miejscu i sytuacji wizję teatralną zaprezentowała grupa dzieci i młodzieży, która w ramach Lata w Teatrze przygotowała przedstawienie inaugurujące Wioskę. To bardzo ciekawy zabieg, by festiwal rozpocząć od głosu tych, którzy być może za dziesięć, dwadzieścia lat będą go współtworzyć. Ich obecność – osób wchodzących w życie – wprowadzała także nową perspektywę do podejmowanych dyskusji ekologicznych i społecznych. Myślenie o dobru świata nie tylko przez pryzmat własnego obowiązku, ale również przez pryzmat troski o przyszłe pokolenia, było właściwe.

Paulina Krzysik nazwała Halo, czy mnie słyszać? „manifestem stworzonym z pomocą dorosłych, ale przez dzieci” i jest w tym sporo racji. Osobom dorosłym pracującym z szalenie barwną i kreatywną grupą młodych twórców udało się nie wcisnąć w ich usta własnych narracji na temat świata. Zostawili im wolną przestrzeń, która stopniowo zapewniała się głosami i obrazami budowanymi przez dzieci w oparciu o własne doświadczenia i marzenia. Młodzi aktorzy wprowadzili bardzo ważną i poszerzoną perspektywę widzenia świata, z naczelnym hasłem: „Miłość dla wszystkich na maxa!”. Przedstawienie dowiodło po raz kolejny, jak ważne są głosy młodych ludzi. Ci może i posiadają mniejsze doświadczenie życiowe, ale i większą otwartość na świat, mniej schematów i bardziej czujną intuicję. W Halo, czy mnie słyszać? Poważne tematy pojawiały się jakby mimo chodem, w czasie interesujących improwizacji czy spontanicznej zabawy. Podziały na serio i buffo zacierały się, dominowała wolność wyobraźni i skojarzeń, bez sztucznych podziałów i murów. Zacierała się także funkcja liderów. Aktorzy pracowali zespołowo i przekazywali sobie tę rolę niczym pałeczkę w sztafecie. Ukazali nam dorosłym, na czym polega siła wspólnoty, w której każdy ma swoje miejsce. Emanuje z niej wówczas „piękno bycia innym i jedynym w swoim rodzaju”.

Przedstawienie kończyło działanie performatywne na szkolnym boisku, podczas którego twórcy wcieliili hasło „Szarości mówimy nie!”, obrzucając się nawzajem, jak i bardziej spontanicznych widzów, kolorowym proszkiem. Przez moment szkolne boisko wyglądało jak powinno – jak tęczowa kraina.

Do osobnego świata „na wyspie” zaprosili widzów aktorzy Teatru pod Jabłonią, działającego przy środowiskowym Domu Samopomocy „Okuliki”. Burza w reżyserii Magdaleny Celniaszek emanowała tajemnicą i

nieprzewidywalnością. Wszystkie pojawiające się na scenie postaci na czele z wszędobylskim Pukiem i zjawiskową Tytanią – dostojną władczynią niedostępnego wymiaru, zapraszały do refleksji nad potęgą wyobraźni i energią myśli zdolnymi kreować światy. W tekście Świętość fikcji Eugenio Barba pisał, że „w teatrze nie definiują nas naturalne ograniczenia, ale nasza zdolność ich przekraczania”[5]. Aktorzy Teatru pod Jabłonią pozwolili widzom Burzy doświadczyć tej świętości.

Z kolei tematem Atrapy i utopii Iwony Koneckiej z Teatru Realistycznego (konsultacja Anna Sadowska) była relacja między sferą życia prywatnego i publicznego. Aktorka badała indywidualną ludzką aktywność przez tąpnięcia własnej biografii. Z kolei przestrzeń społeczną opisywała sytuacją rynkową kształtowaną w oparciu o ceny ropy naftowej. Konecka przyglądając się roli sztuki, bezustannie podważała przyjmowane perspektywy. Widziała w niej to atrapę – a więc pustą formę – realnego działania, to przestrzeń budowania i rozwijania utopii społecznej – z przestrzenią emancypacji i partycypacji oraz zasadami demokratycznymi na czele. Poszukując wyjścia z potrzasku między „oikos” i „agorą” Konecka odnalazła je w „poiein”. To we współczesnej poezji performerka wskazała słowa niewygodne, które inspirują chęć do działania. Do takiego działania zaprasza także widzów, pozostawiając im w Atrapie i utopii przestrzeń na odczytanie w trakcie spektaklu szczególnie ważnych dla nich fragmentów rozdanych wierszy. Konecka czyni z poezji, dosłownie, zapalnik. W ten obrazowy sposób wprowadza na scenę znaczenie greckiego terminu „poiein” – „czynić”. Performerka czyni w sposób rzeczywisty. Po miesiącach powraca do mnie obraz ostentacyjnego tańca Koneckiej na beczce z ropą. Aktorka konsekwentnie ogrywa całą skrzynkę butelek z coca-colą – pita, rozlewana, rozpryskiwana. Polewa nią swoje ciało i delikatnie spryskuje widzów. Tak jak poezja staje się zapalnikiem świata, ma związek z utopią, tak coca-cola staje się wyznacznikiem rzeczywistości atrapy, konsumenckiej quasi-pornografii i pustki. Dzięki formie „eseju teatralnego” opartym na quasi-codziennej obecności aktorki, zachowuje ona za każdym razem dystans do poruszanych spraw i tematów – cudowną i „dojrzałą nieufność”, o której pisała Karolina Rospondek w Gazecie Festiwalowej Zwrot. Aurę poetycką jednak odmiennie konstruowaną roztoczył również koncert performatywny Antonycz w domu z udziałem Uliany Horbaczewskiej, Jurija Andruchowycza, Ryszarda Lateckiego, Barta Pałygi i Marka Tokara. Niezwykle urozmaicony muzycznie, niepozbawiony jednak pewnej manieri, występ pozwolił słuchaczom/widzom zaczerpnąć z bogactwa przestrzeni wewnętrznej, poprowadzić się wyobraźni nie tyle ku słowom czy tematom Andruchowycza-Antonycza, ale ku sobie.

Zwrotnik Warmia oferował jeszcze jedno doświadczenie. Było to poczucie, że zarówno w skali globalnej jak i lokalnej jako ludzie jesteśmy połączeni i wzajemne zależności, często w dziwny czy niewytłumaczalny sposób oddziałujemy na siebie. Podczas Teatralnej Wioski jak w kropli wody, można zobaczyć cały świat[6]; świat, w którym chce się zamieszkać.

- [1] P. Brook, Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze, przeł. I Libucha i M. Orski, wstęp. M. Orski, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1997, s. 21-22.
- [2] J. Grotowski, Teksty zebrane, zespół (red.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012, s. 628.
- [3] P. Brook, dz. cyt., s. 94.
- [4] W kontekście Wioski Teatralnej warto przywołać etymologię słowa „colloquium”. Oznacza ono „seminarium dyskusyjne (na uniwersytecie)”, a z kolei słowo „seminarium” to „szkółka roślin, drzew”, termin związany etymologicznie z „semen” – nasienie, latorośl. Drugie przywoływane słowo „uniwersytet” wywodzi się od łacińskiego „universitas”, które oznacza „ogół”, „powszechność”, „całość”, „wspólność”. Colloquium jako wspólna szkoła roślin oraz wspólne i powszechne sianie, sadzenie.
- [5] E. Barba, The Sanctity of Fiction [w:] The Tree – program przedstawienia Odin Teatret.
- [6] J. Lecoq, Ciało poetyckie, przeł. M. Hasiuk-Świerzbńska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2011, s. 38.

Ten wpis został opublikowany w kategorii [Teksty](#). Dodaj zakładkę do [bezpośredniego odnośnika](#).

Colloquia

Dumnię wspierane przez WordPress.